Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт удмуртской филологии, финно-угроведения и журналистики
Кафедра удмуртской литературы и литературы народов России

С.Т. Арекеева

УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920–1950-Х ГОДОВ

Учебное пособие

Ижевск
2023

ISBN 978-5-4312-1112-6

© С.Т. Арекеева, 2023
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2023

УДК 821.511.131”1920/1950”(075.8)
ББК 83.3(2=664.1)6-02я73
А80

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензенты: канд. филол. наук, доцент каф. журналистики ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет» А.Г. Шкляев;
канд. филол. наук, науч. сотрудник Удмуртского ин-та истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН В.Л. Шибанов.

Арекеева С.Т.

А80 Удмуртская литература 1920–1950-х годов : учеб. пособие. : [Электрон. ресурс] – Электронное (символьное) издание (2,3Мб) – Ижевск : Удмуртский университет, 2023. – 204 с.

Учебное пособие «Удмуртская литература 1920–1950-х годов» содержит материалы по дисциплине «История удмуртской литературы», посвященные анализу творчества, знаковых произведений национальных авторов первой половины XX века. Методический аппарат книги включает в себя вопросы и задания к ее основным разделам (поэзия, проза, драматургия), а также темы курсовых проектов. Материалы, являющиеся итогом исследований автора пособия, могут быть использованы как на лекционных, так и практических занятиях, а также в самостоятельной работе студентов.

Учебное пособие адресовано бакалаврам филологических и педагогических направлений подготовки, также оно может быть рекомендовано всем, кто интересуется удмуртской литературой.

Минимальные системные требования:
Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; WindowsXP/7/8 и выше; 8x CDROM;
разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

ISBN 978-5-4312-1112-6

© С.Т. Арекеева,2023
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

Арекеева Светлана Тимофеевна
Удмуртская литература 1920–1950-х годов
Учебное пособие

Подписано к использованию 29.06.2023
Объем электронного издания 2,3 Мб на 1 CD.
Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021
Тел. : +7(3412)916-364 E-mail: editorial@udsu.ru

Оглавление

От автора **5**

Глава I. Удмуртская поэзия 1920–1930-х годов **7**

§ 1. Тематика и образный строй удмуртской поэзии послереволюционных лет (на материале антологий «Удмурт стикотворенняёс» и «Удморт кылбуръёс») 7

§ 2. Поэзия М. И. Ильина 10

2.1. Идейно-художественные особенности стихов удмуртского просветителя М. И. Ильина 10

2.2. Поэзия М. И. Ильина в оценке критиков 13

§ 3. Стихи М. Лермонтова в переводческой интерпретации удмуртского поэта-просветителя И. В. Яковлева 15

§ 4. Поэтический мир Кузебая Герда 17

4.1. «Город» и «завод» в поэзии Кузебая Герда 17

4.2. Поэзия Кузебая Герда на языке стихии воды, огня и воздуха 23

4.3. Природный мир и природные образы в поэзии Кузебая Герда: семантика и функции 34

4.4. Время в поэзии Кузебая Герда 39

4.5. Тема империалистической войны в поэзии Кузебая Герда 42

§ 5. Творческая индивидуальность Александра Эрика 44

Вопросы и задания к разделу «Удмуртская поэзия» 53

Глава II. Удмуртская проза 1920–1950-х годов **54**

§ 1. Особенности художественной прозы Кедра Митрея 54

1.1. «Дунне шат берытске?»: образ времени в повести Кедра Митрея «Зурка Вужгурт» 54

1.2. Психологические портреты героев в романе «Секыт зйбет» (соотношение «внешнего» и «внутреннего») 58

1.3. Роман Кедра Митрея «Секыт зйбет» в зеркале критики 1930-х гг. 66

§ 2. Художественные поиски М. Коновалова в контексте удмуртской прозы 1920–1930-х годов 74

2.1. Условность как стилевая доминанта романа М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») 74

2.2. Пространственные реалии в романе «Вурысо бам» 81

2.3. Приемы и функции визуализации пространства в романе «Вурысо бам» 88

2.4. Особенности временной организации в романе «Вурысо бам» 93

2.5. Пространственно-временные координаты художественного мира в романе «Гаян» 96

§ 3. Творчество Григория Медведева 102
3.1. Характерология в романе удмуртского писателя Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» 102
3.2. Поэтика портрета в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» 106
3.3. Любовный сюжет в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» 109
3.4. Своеобразие хронотопа в романе Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» 116
§ 4. Проза М. П. Петрова 124
4.1. Мир рассказов Михаила Петрова 124
4.2. Картины семейных отношений в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» и повести М. П. Петрова «Ӟардон азьын»: параллели и пересечения 129
§ 5. Комический дискурс в удмуртской прозе 1920–1930-х годов 136
§ 6. Тема войны в творчестве удмуртского писателя-фронтовика И. Г. Гаврилова 141
§ 7. Тема «отцов» и «детей» в удмуртской литературе 149
Вопросы и задания к разделу «Удмуртская проза» 156
Глава III. Удмуртская драматургия 1920–1930-х годов 157
§ 1. Г. Е. Верещагин-драматург 157
§ 2. Мир пьес удмуртского драматурга-просветителя И. С. Михеева 160
§ 3. Культурно-языковые проблемы и национально-просветительские идеи в пьесах удмуртских писателей И. С. Михеева и Кузебая Герда 165
§ 4. Удмуртская драматургия 1920–1950-х годов в поисках жанра 169
§ 5. Свадьба в сюжете удмуртских пьес 1920–1930-х годов: функции, поэтика 172
§ 6. Поэтика пьес удмуртских писателей П. Соколова и А. Жомбина: общее и особенное 176
§ 7. Пьесы удмуртского писателя Кедра Митрея: проблематика, конфликты, жанровые черты 179
§ 8. Драматические ситуации и типы персонажей в пьесе удмуртского писателя К. С. Яковлева «Сюртэм Карпа» 183
§ 9. Специфика воплощения темы войны в удмуртской драматургии 1920–1930-х годов (на материале пьесы Е. Ефремова «Война дыръя салдаткалэн улэмез») 186
§ 10. Художественное своеобразие пьесы Игнатия Гаврилова «Кезьыт ошмес» 190
Вопросы и задания к разделу «Удмуртская драматургия» 194
Тематика курсовых работ 195
Список использованной литературы 197

От автора

Курс «История удмуртской литературы» является одним из ведущих в системе учебных дисциплин, формирующих у бакалавров направления «Филология» профессиональные компетенции. Раздел, посвященный периоду 1920–1950-х годов, читается на втором курсе для студентов направленностей (профилей) «Преподавание филологических дисциплин (удмуртский язык и литература, английский язык)», «Преподавание филологических дисциплин (удмуртский язык и литература, финский язык)», «Преподавание филологических дисциплин (удмуртский язык и литература, венгерский язык)», «Преподавание филологических дисциплин (удмуртский язык и литература, русский язык и литература)» очной, заочной (нормативные и ускоренные сроки) форм обучения Института удмуртской филологии, финно-угроведения и журналистики.

Целью освоения дисциплины является формирование у студента знаний о характере литературной эпохи 1920–1950-х гг., умения определить место и роль творчества писателей в литературном процессе, способность оценить художественное своеобразие и значение литературных произведений в историко-литературном контексте.

Задачи освоения дисциплины:

1) раскрыть внутренние закономерности развития литературного процесса, суть идейно-эстетических поисков удмуртских писателей на данном этапе;

2) охарактеризовать роль творческих индивидуальностей в литературном процессе 1920–1950-х гг.;

3) научить соотносить внутрилитературные явления, выявлять общее и особенное;

4) показать сопряжение литературного процесса с гражданской историей и историей культуры удмуртского народа;

5) развивать умение анализировать произведения в единстве формы и содержания, формировать владение основными методами литературоведческого анализа, базовыми навыками осмысления литературных фактов в соотношении с историей.

В учебном пособии, предназначенном для студентов-бакалавров, нашли отражение результаты научно-исследовательской деятельности автора по изучению особенностей развития удмуртской литературы в 1920–1950-е гг., по выявлению роли писателей в литературном процессе данного периода, по исследованию поэтики художественных произведений, созданных на одном из самых ярких и продуктивных этапов развития национального словесного искусства.

В книгу в систематизированном виде вошли работы, которые ранее были опубликованы в разных источниках – научных журналах, коллективных сборниках, материалах конференций и т. д. В ряде случаев материалы подверглись доработке и редакторской правке. Цитаты из художественных текстов и выдержки из литературоведческих работ, написанных на удмуртском языке, даны в подстрочном переводе автора пособия.

В материалах, посвященных анализу литературных явлений 1920–1950-х гг., уделено внимание ранее неизученным аспектам произведений, также предлагается новый взгляд на художественные тексты, обусловленный применением современных методов исследования в парадигме актуальных нравственных и эстетических ценностей. В ряде случаев использован метод сравнительного изучения произведений.

В процессе исследовательской работы автором пособия учитывались труды ведущих удмуртских литературоведов, объектом изучения которых является литературный процесс

послереволюционных лет: Ф. К. Ермакова, А. А. Ермолаева, А. С. Зуевой, А. Г. Шкляева и др., также фундаментальное исследование венгерского ученого П. Домокоша «История удмуртской литературы».

В пособии основное внимание уделяется писателям, ценные и значимые произведения которых составили классику удмуртской литературы 1920–1950-х гг. (Кузебай Герд, Ашальчи Оки, Кедра Митрей, Михаил Коновалов, Григорий Медведев, Михаил Петров, Игнатий Гаврилов и др.). Также освещается и анализируется творчество писателей, ранее не входивших в число широко изучаемых в вузе (Михаил Ильин, Иван Михеев, Алексей Жомбин, Константин Яковлев, Ефим Ефремов и др.). Предметом анализа является жанрово-родовая специфика произведений, их проблематика, система персонажей, приемы создания образов героев, хронотоп, характерология, особенности сюжетного построения текстов, их стилевое и языковое своеобразие, тип/характер конфликтов и др. – все то, что составляет внутренний мир произведений.

Материал в учебном пособии структурирован по родовому принципу: поэзия, проза, драматургия. После каждого раздела предложены обобщающие вопросы для самостоятельной работы. В пособии также представлен перечень тем для курсовых работ. Список литературы включает художественные источники, послужившие объектом анализа, и литературоведческие исследования.

Материалы учебного пособия могут использоваться на лекционных занятиях, также могут служить дополнительным источником к лекционному контенту, углубляя, детализируя и расширяя его. Учебное пособие, в том числе, предназначено для применения на практических занятиях, проводимых в самых разнообразных формах, как-то: дискуссии, дебаты, обсуждение критической литературы и др. Также целесообразно его использование для самостоятельной работы студентов по освоению эстетических закономерностей развития литературы в виде подготовки доклада, защиты реферата, выполнения исследовательской работы, написания курсового проекта и т. д.

Глава I. Удмуртская поэзия 1920–1930-х годов

§ 1. Тематика и образный строй удмуртской поэзии послереволюционных лет (на материале антологий «Удмурт стикотворенняёс» и «Удморт кылбуръёс»)

В 1919 году под редакцией Трофима Кузьмича Борисова, выдающегося удмуртского государственного деятеля, ученого, поэта, на южном и северном наречии удмуртского языка были изданы коллективные сборники стихов – «Удмурт стикотворенняёс» (‘Удмуртские стихотворения’, Елабуга) и «Удморт кылбуръёс» (‘Удмуртские стихотворения’, Вятка), ставшие своеобразным «смотром» удмуртской поэзии. До этого, в 1918 году, был опубликован лишь один авторский поэтический сборник – «Максимлэн гожтэмез» (‘Написанное Максимом’) М. П. Прокопьева. В книги, составленные Т. Борисовым, вошли стихи разных авторов: так, в елабужском издании представлены произведения Н. Корнилова, Т. Борисова, К. Чайникова, М. Прокопьева, И. Векшина, А. Векшиной, М. Можгина и др.; в вятском издании – Я. Ильина, К. Чайникова, Д. Майорова, Т. Борисова, А. Камашева, М. Шахмаева и др. В дальнейшем большинство этих поэтов выпустит свои самостоятельные сборники, обретет свой индивидуальный голос в литературе. Часть текстов в сборниках, подготовленных Т. Борисовым, повторяется, часть вошла только в одну из книг. В «Удморт кылбуръёс» включен 41 текст, из них 11 принадлежит Кузьме Чайникову (Кузебаю Герду); в сборнике «Удмурт стихотворенняёс» чайниковских стихотворений 19 из 67, что служит показателем высокого литературного авторитета поэта. Далее по численности в вятском сборнике идут стихи Я. Ильина (8), в елабужском – стихи М. Прокопьева (10), Н. Корнилова (7).

Какова общая тематика текстов, каковы наиболее характерные поэтические образы? Что служит объектом раздумий поэтов?

Структурно стихотворения ни в одном из сборников не подразделены на композиционные блоки, хотя тематическая близость включенных текстов налицо: в издания вошли стихи о войне, о вреде пьянства, о природе и т. д.

В общем хоре голосов, несомненно, выделяется Максим Прокопьев. С точки зрения стихосложения его стихи не отличаются совершенством, но по масштабности поставленных вопросов и проблем он, пожалуй, превосходит всех. В произведениях данного поэта нет общих абстрактных призывов: он смело поднимает национальные вопросы, дает политически важные советы. У М. Прокопьева есть свои представления не только об общественном устройстве удмуртов, но и, в целом, о миропорядке: высшая упорядоченность мира, по его мнению, происходит от Бога.

Герой многих стихотворений, вошедших в рассматриваемые издания, – бесправный, раздавленный судьбой человек. Виной его несчастий является кровопролитная война, классовое неравенство, пьянство и т. д. Авторы дают право голоса самим этим субъектам: самовыражающимися персонажами являются солдат-калека, одинокая солдатка, мать, потерявшая сына на войне, спившийся человек. В большом количестве текстов рисуется драматизм жизни пьющего человека. Очевидно, эта проблема реально волновала и тревожила поэтов. Чуть позже И. Яковлев напишет поэму «Вормонтэм батыр» (‘Непобедимый батыр’), в которой всеохватывающая власть вина над людьми рисуется в аллегорическом ключе. Известен целый ряд публицистических статей Кузебая Герда о вреде пьянства, а также практически все пьесы Г. Верещагина посвящены данной проблеме. При этом удмуртская проза почти не уделила этому внимания. Публицистика, драматургия и поэзия обладали возможностью особо эмоционально воздействовать на читателей. В один из рассматриваемых сборников вошло

стихотворение Ст. Кривцева «Пегаса ветлӥсь адями» (‘Беглый человек’), очень напоминающее балладу М. Можгина «Беглой». Любопытен тот факт, что в тексте Кривцева трагическая развязка судьбы романтического героя опять-таки в максимальной степени связана с вином: *Вина люкиз юртлэсь-ерлэсь, Вина поттӥз монэ тэле. <…> Малы озьы? Озьы кариз вина! Вина монэ быдтӥз! Ӧй ке юсал, йыры мынам ӧй бырысал!* (Удморт кылбуръёс 1919, с. 28) ‘Вино разлучило с домом, Вино заставило меня уйти в лес. <…> Отчего так? Так сделало вино! Вино меня погубило! Если бы не пил, голова осталась бы целой!’

Темой многих поэтических текстов является социальное неравенство людей, в них контрастно показаны богатые и бедные, причем богатые, как правило, рисуются в шаржевом ключе. Стихотворение Н. Корнилова озаглавлено «Мачыос (Буржуйёс)» (‘Кошки (Буржуи)’). Используя образ «мачы», южнодиалектное обозначение кошки, автор выражает негативное отношение к вольготному, паразитическому образу жизни богатеев: *Чик ужатэк, тэк кыллыса, Та мачыос улӥзы, Куксэс вылэ урдыса, Буртчин пӧлын кыллизы* (Удмурт стикотворенняёс 1919, с. 6) ‘Совсем не трудясь, бездельничая, Жили эти буржуи, Задрав ноги вверх, Лежали посреди шелков’. Характерно использование и таких оппозиционных пар, символизирующих антагонистические классы, как *ужась муш* (‘рабочая пчела’) и *зурмуш*, *узыри* (‘трутень’).

Авторы доверяют самовыражение не только бедным, но и богатым людям. Одно из таких стихотворений – «Узырлэн малпамез» (‘Мысли/Думы богатого’). Интересно оно и тем, что подписано авторским псевдонимом «Куанер» (‘Бедный’), т. е. получается, что бедный человек как будто читает мысли богатого. В голосе ролевого героя звучит сожаление об ушедшей благополучной жизни. Конечно, скорее всего автор рассчитывает на эффект саморазоблачения героя, но важно и то, что в подобного рода стихах звучит голос «другого», несмотря ни на что рассчитывающего на человеческое участие.

Стихотворение «Марлы меда калыкъёс жугисько…» (‘Почему народы воюют…’) также подписано псевдонимом «Куанер». Лирический субъект в этом тексте стремится выявить и сформулировать основную причину, лежащую в основе всех войн. В первой строфе поставлены волнующие героя вопросы, которые, по сути, являются общечеловеческими: *Марлы меда калыкъёс жугисько, Огзэс огзы адӟонтэм каро? Марлы меда весь вир кисьто, Огзэс огзы быдтын туртто?* (Удмурт стихотворенняёс 1919, с. 13) ‘Почему народы воюют, Ненавидят друг друга? Почему все время проливают кровь, Стремятся друг друга изничтожить?’ Высказанная в тексте мысль о том, что виной враждебных отношений и кровопролитных войн является разделение мира на бедных и богатых, столкновение их интересов, постепенно низводит философский характер лирической рефлексии на классовый уровень. Автор заканчивает стихотворение образной картиной, созданной с помощью приема синтаксического параллелизма и отображающей ужас любой войны: *Отын-татын пушкаос гудыръяло, Вань музъемез сэзйыса; Отын-татын синкыли кисьтӥське, Ӝож сюлэмез позыртыса* (Удмурт стихотворенняёс 1919, с. 13) ‘И там и здесь грохочут пушки, Сотрясая всю землю; И там и здесь льются слезы, Сжимая опечаленное сердце’.

В ряде стихов, включенных в вышеназванные сборники, фигурируют исторические личности эпохи Гражданской войны, воссозданные в фольклорном ключе: «Колчакен Ленин» (‘Колчак и Ленин’) Я. Ильина, «Колчак» Нёръяпи и др. Основу обоих произведений составляет прием противопоставления. Поэтический текст Я. Ильина строится в виде последовательного чередования антиномичных четырехстрочных строф, посвященных Колчаку и Ленину:

Колчак ожмаськe уксёен, Зöккöтъёсын кенешыса, Огкылысь кариськыса буржуен, Лыктэ шудо улонэз быдтыса. Ленин ожмаськe ӟеч мылкыдын, Ужась крестьянэн вераськыса, Кенеш карыса сьӧд калыкен, Ветлэ вуж улонэз сӧрыса (Удмурт стихотворенняёс 1919, с. 15–16) ‘Колчак воюет с помощью денег, Советуясь с толстобрюхими, Будучи заодно с буржуями, Приходит, разрушая счастливую жизнь. Ленин воюет с добрыми помыслами, Сочувствуя трудящемуся крестьянству, Советуясь с черным людом, Ходит, уничтожая старую жизнь’.

В стихотворении «Колчак», подписанном псевдонимом Нёръяпи, с одной стороны, создан гротескно-сатирический образ Колчака, с другой стороны, идеальный образ Троцкого, который сравнивается с богатырем. Использованный прием троекратного композиционного повтора отсылает к поэтике народных песен и сказок: *Огпол тэшкыльтэм – Колчак кошкем бызьыса; Кык пол тэшкыльтэм – Колчак, берлань тэтчыса, Вуэм Урал гурезе. Куиньметӥ тэшкылиен – Колчак йыромем Сибыре, Потыны луонтэм нюлэсэ…* (Удморт кылбуръёс 1919, с. 22) ‘Раз щелкнул – Колчак бегом побежал; Второй раз щелкнул – Колчак, отпрыгнув назад, Попал на гору Урал. После третьего щелчка – Колчак заплутал в Сибири, В непроходимом лесу…’. Таким образом, стихотворения демонстрируют обращение авторов к условным приемам, способствующим заострению образов.

Стихотворение И. Векшина «Войнае потйсь» (‘Мобилизованный на войну’) по своей стилистике близко к рекрутской песне. Ролевой герой изливает свою душу, свои переживания по поводу призыва на войну. Поэтический текст начинается с обращений к ближним, с которыми герой-призывник прощается. Он предвидит тяжелые последствия войны, и не только для себя: *Суйтэм-пыдтэм кылёд, дыр, Бӧрдонэн кӧттэ тырод, дыр. Кызьы луоз? Кызьы луоз? Мар калык кутскоз-быроз* (Удмурт стихотворенняёс 1919, с. 39) ‘Наверно, останешься без рук, без ног, Наверно, придется досыта наплакаться. Как будет? Как сложится? Сколько народу погибнет’. Последняя строка имеет обобщенный характер, использование глаголов второго лица также способствует созданию собирательного образа. Особенность стихотворения состоит и в том, что лирический субъект, в отличие от героев традиционных рекрутских песен, не просто печалится-сокрушается о своей горькой судьбине, но и называет виновного в разжигании войны: по его мнению, это – царь («йырмы»). В стихотворении, помимо плача, присутствует и обвинение, горький упрек властям. Произведение имеет кольцевое обрамление, которое также подчеркивает неотвратимость трагической участи героя.

Трокай Борисов – автор стихотворения «Тӧдьылэн малпамез» (‘Думы белогвардейца’). Исповедуясь, герой раскрывает свое враждебное нутро, однако его обращение к родным, в котором проглядывает человеческая грусть, сыновняя тоска, придает стихотворению лирико-драматический характер, что позволяет расставить общечеловеческие акценты: *Кытын, бон, тон, анае? Мар ужаськод, атае? Ми ветлӥськом кыдёкын, Жугиськиськом гордъёсын* (Удмурт стикотворенняёс 1919, с. 5) ‘Где же ты, моя мама? Чем ты занят, мой отец? Мы находимся далеко, Воюем с красными’. Подробно рассматривая природу данного стихотворения, исследователи пишут: «<…> поэт не показал своего оппонента-врага карикатурно, герой как бы даже просит у читателя <…> понимания и сочувствия» [Ванюшев, Шибанов 2012, с. 37]. По их мнению, «стихотворение Трокая Борисова «Тӧдьылэн малпамез» двухсубъектное по своей структуре, имеет синтетическую жанровую природу, восходящую к русской реалистической поэзии XIX века. Оно показывает потенциальные эстетически тонкие возможности набирающей силы, формирующейся удмуртской советской литературы» [Ванюшев, Шибанов 2012, с. 41].

Авторы многих текстов, включенных в поэтические антологии, выражают веру в светлое будущее, мечтают о равенстве, братстве, в этих стихах звучит призыв найти дорогу к счастью, призыв проснуться от сна и действовать. Символом новой жизни традиционно является образ солнца. В стихотворении М. Шахмаева «Шунды» (‘Солнце’) выражен призыв выйти из леса на широкое поле: *Потомы ни, удмуртъёсы, лыс улысьтымы бусы шоры, ум ни улэ, луд кеч сямен кышкаса* (Удморт кылбуръёс 1919, с. 23) ‘Выйдем же, мои удмурты, *букв.* из-под нашей хвои на широкое поле, не будем больше жить, будучи трусливыми, как зайцы’. Подобный символический пространственный вектор обозначен и в стихах Кузьмы Чайникова (Герда), который неустанно призывает свой народ воспрять, обновиться.

Сборники демонстрируют возможности удмуртского языка. Неслучайно в вятском издании есть краткая статья о его грамматических особенностях. Но, с точки зрения литературы, издание стихов тоже было очень значимым событием, т. к. свидетельствовало о возможностях поэтов страстным словом воздействовать на умы и сердца читателей.

§ 2. Поэзия М. И. Ильина

2.1. Идейно-художественные особенности стихов удмуртского просветителя М. И. Ильина

Михаил Ильич Ильин (1876–1935) относится к тем ярким, универсальным личностям, кто на поприще просветительства и созидания национальной культуры вступил еше в дореволюционные годы.

Родился М. Ильин в д. Макан-Пельга Кизнерского района Удмуртии. В 1895 году окончил Казанскую инородческую учительскую семинарию, затем работал в школах, преподавал в Елабужской учительской семинарии, Можгинском и Ижевском педтехникумах, работал в газете «Гудыри» (‘Гром’), был директором Краеведческого музея Удмуртской Автономной области, являлся консультантом при создании первого художественного фильма об удмуртах «Соперницы» (1928). М. Ильин исследовал фольклор и этнографию удмуртов, занимался литературным творчеством [Писатели и литературоведы Удмуртии 2006, с. 56–57].

Стихи М. Ильина изначально печатались на страницах газет, в послереволюционные годы вышли в трех сборниках: «М. Ильинлэн стихотворенияёсыз», 1920 (‘Стихотворения М. Ильина’), «М. И. Ильинлэн кылбуръёсыз», 1921 (‘Стихи М. И. Ильина’), «Кылбуръёс», 1926 (‘Стихи’). Ряд поэтических текстов Михаила Ильина посвящен теме деревенского труда, быта крестьян: «Гырисьлэн кырзамез» (‘Песня пахаря’), «Турнан дыръя» (‘Во время сенокоса’), «Арась» (‘Жнец’) и др. В этих произведениях, перекликающихся со стихами русских поэтов А. Кольцова, И. Никитина, мордовского поэта Д. Морского и др., автор стремится воспеть поэзию труда. Так, в стихотворении «Гырисьлэн кырзамез» воссоздан весь рабочий процесс, выполняемый пахарем – от посева до жатвы; произведение, написанное в жанре песни, отражает гармонию трудовой жизни: *Гырыны пото мон ӵукна ик Мусо ана люкетме, Гырыса быдтэм берам ик Кизё чылкыт кидысме. Собереяз сынам кадь ик Чебер гинэ усъяло. Соку мынам йыр йылъёсам Турагай шулдыр чирдоз, Сокы мынам усы берам Шаплы шырчик тэтчалоз* (Ильин 1920, с. 10–110) ‘Рано утром выйду пахать Свою милую полосу (земли), Вспахав ее, Посею чистые семена. Потом, как под гребешок, Красиво пробороню. Тогда над моей головой Будет заливаться жаворонок, Тогда за моей бороной Будет прыгать быстрый скворушка’. Трудовой процесс, изображенный в стихах М. Ильина, неотделим от жизни окружающей природы, описанию которой посвящены многие его произведения. Выдающийся удмуртский

поэт Кузебай Герд отмечает: «В описаниях природы, в составлении своеобразных песен автор достигает прекрасных и порою совершенных форм» [Герд 2004, с. 334]. Для поэзии М. Ильина характерными являются зарисовки весны, осени: «Тулыс» (‘Весна’), «Тулыс дыр» (‘Весенняя пора’), «Сӥзьыл куазь» (‘Осенняя погода’) и др. Поэтической манере художника свойственна созерцательность, вместе с тем природа в его стихах – живой организм, имеющий переменчивый облик, она – подвижное, вечно меняющееся, живое явление. Одно из самых интересных стихотворений М. Ильина – «Пилемъёс» (‘Облака’), в котором поэт последовательно-развернуто рисует метаморфозы облаков, превращающихся то в деревню, то в человека, то в зверя, то в большую гору, красивый лес, город, столбы и т. д. Как нам представляется, небесное подчас привлекает автора больше, чем земное, и облака – один из частотных образов в его поэзии.

Другим излюбленным поэтическим образом М. Ильина является *тӧл* (‘ветер’), придающий нарисованным картинам динамичность и экспрессию. В стихотворении «Ымусьтон вакыт кезьыт тӧлъёс» (‘Рождественские холодные ветра’) автор рисует картину разгулявшейся стихии, воссоздавая с помощью «звуковых» глаголов и характерных сравнений олицетворенный образ холодных ветров: *Сюрес вылтӥ, кенер пыртӥ Жигетыса ортчыло, Туж жожомем нуныос кадь Куараосын бӧрдыло. Яке кырысь изьверъёс кадь Туж тыршыса вузыло, Иське туж жоб куараосын Ямсыз шӧтэм нёръяло* (Ильин 1920, с. 18) ‘Вдоль дороги, сквозь изгородь-ограду (Ветра) проносятся со свистом; Подобно раскапризничавшимся детям, Плачут в голос. Или, как дикие звери, Очень громко воют, Или очень страшными голосами Жутковато-протяжно поют’. В другом случае ветра – шаловливо-играющие дети («Гужем куазь зорон азьын» – ‘Перед летним дождем’). В стихотворении «Гу кадь пеймыт сӥзьыл уед…» (‘Темная как яма осенняя ночь…’) ветер номинируется как *пери* (‘злой дух’), *йыртэм-пыдтэм пыдйылчи* (‘бесшабашный бродяга’).

Автор часто обращается к описанию разных времен суток: «Гуртын тӧл уй вакыт» (‘Деревенская ветреная ночь’), «Толалтэ куазь сактон вакыт» (‘Зимний рассвет’), «Гужем зортэм дыръя» (‘В летнюю засуху’) и др. Любимое время поэта – ночь, которая предстает перед взором читателя как таинственная субстанция: *Мускыто пеймытын Нап бусъёс сьӧрын Одйг уй гинэ Сьӧд-сьӧд адӟиське* (Ильин 1920, с. 16) ‘Во влажной темноте За густыми туманами Одна ночь Виднеется черным-черна’. Удмуртский литературовед В. Шибанов называет М. Ильина «певцом ночи», подчеркивая, что в его поэзии «ночь» – не просто время суток, но символический образ, философской основой которого является пессимизм. Исследователь отмечает: «Рассматривая тему ночи, М. Ильин развил ее до философии ночи» [Шибанов 1994, с. 15]. Детально анализируя стихотворение поэта «Шунды пуксьыку» (‘На закате’), В. Шибанов приходит к выводу: ночь здесь не контрастна дню, к примеру, как «темное» и «светлое»: ночь – это особое время, но в то же время – продолжение дня; ночь – это не время «смерти», это время – жизни, но другой, не такой, как при солнечном свете [Шибанов 1994, с. 14–19].

Частью деревенского пейзажа в ряде стихов М. Ильина является церковь, что не типично для текстов других удмуртских поэтов: *Гуртлэн шораз сылӥсь черк Юг-юг чебер адӟиське, Солэн йылаз киросъёсыз Син мальдымон кисьтаське* (Ильин 1920, с. 16–17) ‘Церковь, стоящая в центре деревни, Выглядит светлой и красивой, Кресты на ее вершине Сверкают ослепительно’. М. Ильин был верующим человеком, и это, естественно, наложило отпечаток на его поэзию. Для лирического героя М. Ильина суть жизненной философии состоит не столько в борьбе между противоположностями, сколько в их сосуществовании: для него «черное» и «белое» – это две грани одной жизни, «радость» и «горе» идут рядом, о чем свидетельствует и название стихотворения «Шумпотонэн кайгу валче уло» (‘Горе и радость нераздельны’): *Акыр шунды*

пилемъёсын Ог нуналъёсын вордйськем, Акыр шумпотонэн кайгу Тыпак валче думиськем (Ильин 1920, с. 15) ‘Солнце с тучами Родились в один день. Радость и горе Неразрывно связаны’. В редких случаях в голосе лирического героя прорывается отчаяние, связанное с осознанием несовершенства мира и людей («Малы?» – ‘Почему?’). Для лирического субъекта свойственно желание сделать мир лучше, чище, для этого ему важно осмыслить миропорядок, понять ход жизни, закономерности бытия. Испытываемое смятение выливается в психологическую рефлексию – стремление понять источник внутреннего беспокойства: *Уг тодйськы, Малы медам Таче мынам Сюлмы шуг?* (Ильин 1920, с. 20–21) ‘Не знаю, Отчего Такая тревога в моей душе?’

Образ сердца как самого чувственного «инструмента» присутствует в ряде произведений М. Ильина, к примеру, «Эй, сюлэм, сюлэм!» (‘Ах, сердце, сердце!’). В стихотворении «Урод, визьтэм кыло эн луы» (‘Не злословь…’) поэт взывает к чуткости, бережности, подчеркивая хрупкость и ранимость человеческого сердца: *Пушкысь сюлэм крусталь ӧвӧл, Крусталлэсь но Шӧдйсьгес; Небыт шальшорт но Со ӧвӧл, Шальшортлэсь но Небытгес…* (Ильин 1921, с. 60–61) ‘Сердце внутри Не хрусталь, Еще более хрупкое, Чем хрусталь, Оно и не мягкая шаль, Мягче, чем шаль…’. Кузебай Герд в статье «Туала удмурт поэтъёс» (‘Современные удмуртские поэты’) пишет о М. Ильине: «М. Ильинлэсь гожъям кылбуръёссэ лыдзем берам, мынам сюлэм пыдсам туж векчи куараен оломар жингыртыны кутке, куддыр оломар, куроен винаез сюпсем кадь, каллен гинэ сюлэмез сюпсьыны кутке. <…> Солэсь кылбуръёссэ лыдзем берам, соку ик мынам тодам паськыт бусы шорын чылкак огназ сылйсь пересь пужым лыктэ» (‘После прочтения стихов М. Ильина в моем сердце что-то начинает очень тонко звенеть, иногда что-то сосет сердце, как будто соломинкой пьют вино. <…> После прочтения его (Ильина) стихов я тотчас вспоминаю старую сосну, одиноко стоящую в широком поле’ [Герд 2004, с. 125]. Как можно заметить, Герд отмечает умение М. Ильина пронзительно выражать свои чувства, а одинокая сосна, возможно, тот образ, через который передаются черты романтического мироощущения поэта: «<…> пересь пужым чагыр инъёсы берпум кылем вайёссэ жутса куашетэ, шундыё шаеръёслы оскыса кырӟа» (‘<…> старая сосна, возведя к голубым небесам последние оставшиеся ветви, шумит, поет песнь солнечным краям’) [Герд 2004, с. 125]. Скорее всего, параллель со старой сосной, стоящей в Керемете в окружении зеленых сосен, означает и несовпадение голоса «дореволюционного» М. Ильина с поэтическими голосами его молодых современников.

В ряде стихов, вошедших в сборник 1926 года, М. Ильин затрагивает тему обновления жизни, пишет о Советской власти, Удмуртской автономии, пролетариате. Однако, в отличие от Кузебая Герда, чей художественный мир отличается социально-конкретной предметностью, М. Ильин абстрактен и черты новой действительности, скорее, отношение к ней, вновь отражает через природные образы.

Таким образом, М. Ильин представляет то направление удмуртской поэзии, которое не было напрямую связано с художественным воплощением идей, настроений послереволюционной эпохи, связанных с социальными катаклизмами и строительством новой действительности, тяготея к поиску общезначимых ценностей и идеалов.

2.2. Поэзия М. И. Ильина в оценке критиков

Одним из тех, кто осознавал истинный масштаб личности М. Ильина, его роль и место в культурной жизни удмуртского народа, был Кузебай Герд. В статье «Силуэты вотяцких поэтов» (1922) он называет М. Ильина «одним из представителей старого течения в вотяцкой поэзии» [Герд 2004, с. 101]. В критической работе «Туала удмурт поэтъёс» (‘Современные удмуртские поэты’, 1924) К. Герд пишет о М. Ильине и Ашальчи Оки. И здесь проявляется очевидное различие в его подходе к двум авторам. Сравнивая Акилину Векшину с березой, растущей у дороги, Кузебай Герд в немалой степени имеет в виду ее отстраненность от насущно-актуальных проблем современности, однако не только принимает ее поэзию такой, какая она есть, но и оценивает ее чрезвычайно высоко: «Соосыз (кылбуръёсыз – *С. А.*) одйг пол ке лыдзиськод, нош ик кыктэтсэ-куиньметсэ чирдэм потэ. Соосыз лыдзем бере, сяськаё бусыостй ветлэм кадь луса котьку кылиськод. Сюлэмез либатйсь, сюлэмез буйгатйсь аромат солэн кылбуръёсыз бордысь шоре лыктэ…» (‘Прочитав ее стихи единожды, хочется читать их еще и еще. После их прочтения остается ощущение, что как будто ты ходил по цветущим полям. От ее стихов идет аромат, успокаивающий сердце, утешающий сердце’) [Герд 2004, с. 121]; «Сыче поэтлэн поэзиезлы паськыт сюрес усьтыны кулэ» (‘Поэзии такого поэта следует открыть широкую дорогу’) [Герд 2004, с. 124]. Связан ли восхищенно-восторженный отзыв Герда с тем, что в лице Л. Г. Векшиной он приветствовал первую удмуртскую поэтессу или с его личными симпатиями к ней, но, конечно же, в первую очередь, с безусловным совершенством, обаянием, природной органикой ее стихов.

От Михаила Ильина Герд ждет перемен, надеется, что он встанет в один ряд с теми, кто воспевал новую жизнь, чья поэзия была действенно-активной и гражданской по содержанию. В то же время Кузебай Герд пишет об этом мягко, с пониманием относясь к творческой индивидуальности писателя и поясняя ее специфику другим деятелям удмуртской культуры: «М. Ильин – со вуж сямын улэм-будэм, быдэсмем адями, выль революци вапумын со куать ар сяна öз ул на али… Вуж обстановкаын улэм, быдэсмем мурт кызьы соку ик сюлэмзэ мукет сеен берыктоз? Ньыльдон ар ӧоже дышем йылолъёсыз перчаткаез сямен капчи öвöл куштыны! Веранэз öвöл, туала арын тöл тöламъя малпаськисьёс, ужасьёс öжыт öвöл но, соос пöлы М. Ильинэз понны уг лу. Соин М. Ильин шонерак вера: “Мон пересь адями; сюлэмме мукет кареме уг луы ке но, эктымон ик шумпотйсько та выль улон сямъёс, революци потэмлы”» (‘М. Ильин сформирован старой жизнью, в новой революционной эпохе он живет еще только шесть лет… Он жил в старой обстановке. Как может сформировавшийся человек изменить себя в одночасье? Привычки, возникшие за сорок лет, невозможно скинуть, как перчатки! Безусловно, немало людей, подобных флюгеру, но М. Ильин к ним не относится. Потому он напрямую говорит: «Я старый человек; и, хотя я не могу себя изменить, готов пуститься в пляс, радуясь новой жизни и революции»’) [Герд 2004, с. 127].

В статье «Вотяцкая литература» (1928) Кузебай Герд в «медальоне» имен называет и Михаила Ильина, особенно высоко оценивания его пейзажную лирику, в отличие от стихов «на общественные темы», «которые оставляют впечатление монотонности и, несомненно, во многом уступают его прекрасным описаниям природы» [Герд 2004, с. 334]. Таким образом, Герд косвенно признает, что попытка М. Ильина писать о новой действительности не была слишком удачной, ибо противоречила его внутренней натуре. Будучи поэтом высокой поэтической культуры, Герд предъявляет строгие и объективные требования к поэтике и стилистике его стихов: «В техническом отношении большинство стихов

оставляет впечатление однообразия. От писателя, имеющего хорошее образование и осведомленного в литературе, хотелось бы ждать более четких и ярких по образности и более сложных по композиции произведений» [Герд 2004, с. 334–335].

В 1929 году Ан. Луан в журнале «Кенеш» (‘Совет’) публикует краткий отзыв о поэзии М. Ильина, в котором негативно отзывается о религиозном аспекте стихов поэта. В то же время критик, возможно, и сам того не желая, образно-точно формулирует драму поэта: «Ильин, литератураямы пырыкуз, пияз инмарен пыриз, соин ик кык нырысь книгаосыз но пурысьтам мылкыдоесь. Та дыръя Ильинлэн йырыз, сюлмыныз нюръяськыса, сюлэмзэ вормыны шӧта кадь ини» (‘Ильин входил в литературу *букв.* с Богом в кармане, поэтому две первых его книги пропитаны *букв.* заплесневелым настроением. В настоящее время разум Ильина, находясь в споре с сердцем, кажется, уже побеждает сердце’) [Луан 1929, с. 43]. По этим словам критика можно себе представить, как «ломал» себя поэт, подчиняя себя воспеванию революционных завоеваний, в то время как в его лирике внутренняя жизнь сердца, вовсе необязательно связанная с бурными общественно-политическими событиями эпохи, занимала важнейшее место.

В начале 1930-х годов поэзия М. Ильина полностью воспринимается как упаднические, буржуазная. В частности, А. Бутолин пишет: «М. Ильин Октябрь революция бере но эксплоататорской классъёслэсь бырон мылкыдзэс кырӟаса ик (певец упадка) кыле. Солэн кылбуръёсаз огнын улон, мӧзмыт мылкыд, индивидуализм, инмарлы оскон но мистика пырпотымон пыӵамын. Революциез со символъёсын, кыӵе ке кышкыт стихия кадь возьматэ» (‘М. Ильин и после революции отражает настроение эксплуататорских классов, остается певцом упадка. Его стихи пронизаны одиночеством, грустью, им свойственны индивидуализм, религиозность и мистицизм. Революцию он рисует через символы / в символическом духе, изображает, как страшную стихию’) [Бутолин 1935, с. 15]. Далее А. Бутолин высказывается о поэтической форме стихов М. Ильина, критикуя их подобие грустной, протяжной народной песне. По его мнению, языковой строй поэзии М. Ильина диссонирует с эпохой, поскольку пишет, как в «священном писании».

Личность М. Ильина, его поэтическое наследие вновь привлекли внимание ученых-литературоведов в 1990-е годы. В кратком биографическом очерке, посвященном М. Ильину, А. Г. Шкляев пишет: «М. Ильин гожъяз котьма сярысь: мае адзе, мае кылэ. Солэн кылбуранэз, И. Дядюковлэн сямен ик, пумтэм-йылтэм импровизация. Соин ик отчы пыро инмар но, Ленин но, пролетарий но, кылчин но, социализм лэсьтыны дасяськись нуны но» (‘М. Ильин пишет обо всем, что видит, что слышит. Его поэзия, так же, как и поэзия И. Дядюкова, сплошная импровизация. Поэтому там фигурируют и Бог, и Ленин, и пролетарий, и святой, и будущий строитель социализма в лице ребенка’) [Шкляев 1995, с. 152]. На наш взгляд, литературовед точно и емко отразил внутренние метания поэта, творчество которого и в тематическом плане расходилось с творчеством современников: «“Гудыри” кылбурчиос революциез ӟечкыласаданъяса гожъякузы, М. Ильин жог ортчись дыр, пересьмон, кулон сярысь малпаськоз» (‘Пока поэты из «Гудыри» прославляли революцию, М. Ильин раздумывал о скоропреходящем времени, о старости, о смерти’) [Шкляев 2000, с. 21]. Источниками поэзии М. Ильина, для которой свойственны романтические тенденции, исследователь называет фольклор и христианскую литературу [Шкляев 1995, с. 152]. Связь поэтического творчества М. Ильина с народной песней прослежена также в работе И. Васильева и А. Камитовой, подчеркивающих, что «М. И. Ильину как писателю, выросшему на традициях песенной

поэзии родного народа, свойственно преемственное использование ее формальных и содержательных основ» [Васильев, Камитова 2016, с. 67].

На современном этапе красота и своеобразие лучших поэтических произведений Михаила Ильина оценена В. Л. Шибановым, чьи работы посвящены детальному анализу отдельных текстов поэта. Важным является то, что ученый-литературовед стремится рассматривать творчество М. Ильина в типологическом ряду других удмуртских поэтов, так, если в поэзии Кузебая Герда он выделяет социальную доминанту, в творчестве Ашальчи Оки – психологическую, то в стихах М. Ильина – философскую [Шибанов 1994, с. 14].

Таким образом, личность поэта и его стихи были объектом рассмотрения ряда исследователей на разных этапах развития удмуртской литературы, в то же время поэзия М. Ильина ожидает более серьезного и комплексного изучения. Очевидно, что М. Ильин – поэт неровный, но в его поэзии есть чрезвычайно интересные и глубокие произведения. Творчество Михаила Ильича Ильина – часть истории, часть удмуртской культуры. Поэтическая судьба писателя символично отражает, как трудно приходилось творцам, чей почерк, чьё мироощущение диссонировало с идеологическими постулатами времени.

§ 3. Стихи М. Лермонтова в переводческой интерпретации удмуртского поэта-просветителя И. В. Яковлева

Иван Васильевич Яковлев (1881–1931) – один из видных деятелей дореволюционного удмуртского просветительства: педагог, литератор, публицист – автор учебников, острых публицистических статей, поэтических сборников. Многогранное творческое наследие ученого и поэта-просветителя И. Яковлева освещено в ряде трудов удмуртского исследователя А. Н. Уварова [Уваров 1982, 1994], также в работе А. В. Камитовой [Камитова 2018]. А. В. Камитова отмечает: «Творческое становление И. В. Яковлева основано на переводах, подражаниях, стилизациях и переделках» [Камитова 2018, с. 122]. Так, духовному и душевному миру И. Яковлева, переживаемых им жизненных ситуаций оказались близки строки Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Кольцова, Никитина и др., которые он перевел на удмуртский язык. По мнению А. В. Камитовой, «степень близости яковлевских переводов к оригиналу <…> находится в рамках от вольного перевода и свободной стилизации до вполне самостоятельного произведения» [Камитова 2018, с. 123].

Рассмотрим некоторые переводы стихов М. Ю. Лермонтова, выполненные И. В. Яковлевым, в соотнесении с их оригиналами.

Так, в сборник И. Яковлева «Кырӟан кылъёс», 1920 (‘Песенные слова’) помещен перевод стихотворения М. Лермонтова «Из Гёте (Горные вершины…)», названный «Гужем уйин» (‘Летней ночью’) и обозначенный, как «подражание». Между тем, это скорее вольный перевод, каковым, в свою очередь, является и поэтический текст М. Лермонтова. Удмуртский поэт заменяет лермонтовские пространственные образы образами, характерными для ландшафта своего родного края: вместо «горные вершины» – «гурезь бамысь нюлэсэд» (‘лес на пригорке’), вместо «тихие долины» – «возьёс вылын лапъёсад» (‘в низинах лугов’). Таким образом, здесь задействован принцип: «пишу о том, что вижу». При этом эффект «скольжения» взгляда лирического героя сверху вниз сохранен. Для перевода, в отличие от оригинала, характерно употребление существительных в притяжательной форме 2 лица: *нюлэсэд* (‘твой лес’), *бусэд* (‘твой туман’), *куаред* (‘твой лист’). Как результат, в переводе наблюдается включенность субъекта в описываемое пространство и породненность с ним, в отличие от оригинала, для которого свойственна отстраненная созерцательность. Расхождение

перевода с оригиналом наблюдается и в использовании временных глагольных форм: у Лермонтова это настоящее и будущее время, у Яковлева – сочетание неочевидного прошедшего, настоящего и будущего.

В переводном варианте И. Яковлев переставил местами пятую и шестую строки: если в оригинале лермонтовского стихотворения звучит «Не пылит дорога Не дрожат листы», то у Ивана Яковлева в пятой строке воссоздан образ находящегося в покое, *букв.* «не шумящего», листа дерева (*Писпу куаред уг шаула*), в шестой – образ пыльной дороги. В итоге градация мотивов и образов в удмуртском тексте выглядит следующим образом: лес – луг – лист дерева – дорога; цепочка образов, сложившаяся в стихотворении Лермонтова: «вершины» – «долины» – «дорога» – «листы».

Последние строки лермонтовского стихотворения, в которых сосредоточена главная поэтическая мысль стихотворения («Подожди немного, Отдохнешь и ты»), переведены И. Яковлевым с несколько другими акцентами: *Ӧжыт гинэ чида ни. Тон но шугез уд адзы* (Яковлев 1920, с. 19) ‘Потерпи немного. И ты не будешь испытывать трудности (горе, печали’. Таким образом, наблюдается усиление драматизма, более явно вырисовывается контраст между умиротворенным покоем в природе и человеком, который находится во власти тревоги, под гнетом жизненных испытаний. Вместо нейтрального «возьма» (подожди) переводчик прибегает к словообразу *чида* (‘потерпи’), подразумевающему большую степень напряжения и заключающему в себе такие смысловые нюансы, как «выдержать, выстоять».

Перевод стихотворения М. Лермонтова «Волны и люди» вошел в сборник И. Яковлева «Удмурт кылбуръёс», 1922 (‘Удмуртские стихи’). После заголовка – «Тулкымъёс но калыкъёс» – в скобках идет подзаголовок «Лермонтовлэн кылыз» (*букв.* ‘слово Лермонтова’), являющийся указанием на первоисточник. Любопытно, что к заглавному словообразу «Тулкымъёс» переводчик дает сноску «вувалъёс» (*букв*. ‘водяные лошади’). Возможно, этот метафорический образ, возникший по аналогии «волны – кони», является авторским неологизмом, однако, мало подходящим для пояснения общеупотребительного «тулкымъёс».

Восьмистрочное стихотворение русского поэта И. Яковлев перекладывает в четыре четырехстрочных строфы, таким образом, удмуртскому автору понадобились четыре строки, чтобы передать смысловую насыщенность двух строк оригинала. Если в подлиннике задействован трехстопный дактиль, то переводчик обращается к двустопному анапесту: этот поэтический размер более органичен для удмуртского языка, в котором ударения, как правило, падают на последний слог. Немаловажно и то, что, укоротив строки расширенного в объеме текста, И. Яковлев сохранил динамизм лирического сюжета. На наш взгляд, изменение строфической и ритмической организации переводного стихотворения не помешало адекватному воспроизведению эмоционально-образного рисунка оригинала.

Естественно, в удмуртском переводе сохранена идея параллели (параллельной повторяемости) природного и человеческого – «волн» и «людей», в том числе, за счет воспроизведения стилистической фигуры повтора: *одйгез ог сьӧрын* (‘один за другим’). Вместе с тем один из ключевых лермонтовских образов оценочного характера, «ничтожной толпою» («Люди проходят ничтожной толпою Также один за другим»), трансформирован в безликонейтральный образ *калыкъёс* (‘люди’).

Основную оппозицию в стихотворении русского поэта составляют «холод» и «тепло»: с холодом ассоциируются волны, с теплом – гипотетически соотносятся «души». Однако лирический герой Лермонтова выражает глубокое разочарование и переживание по поводу того, что в реальности «души … волн холодней». Заметим, что И. Яковлев к словообразу

кезьыт (*сюлэм*) (‘холодное сердце’) дает сноску *чурыт*, что значит ‘твердый’: т. е., с одной стороны, следует букве оригинала, с другой, находясь в диалоге с неискушенным читателем, подсказывает ему истинное значение словообраза «холодный».

Таким образом, И. В. Яковлев одним из первых в удмуртской литературе обратился к переводу (переложению) стихов величайших классиков русской литературы на удмуртский язык, в том числе поэтических произведений М. Ю. Лермонтова. Это была смелая и дерзкая попытка, которая, может быть, не всегда имела совершенный результат в силу разных причин: отсутствие основательной переводческой практики поэта; неразработанность удмуртского литературного языка; сложная ассоциативность образов русского гения и др. Однако, ценность переводов бесспорна: как один из первых опытов обращения к русской классике, апробация возможностей родного языка, ознакомление удмуртских читателей с произведениями русских писателей, обогащение национальной культуры. Переводчик однозначно избегает буквалистского подхода к переводу. В свою очередь, вольные отступления от оригинала чаще всего продиктованы необходимостью перекодирования подлинника в систему иного языка и культуры.

§ 4. Поэтический мир Кузебая Герда

4.1. «Город» и «завод» в поэзии Кузебая Герда

Кузебая Герда волновало все, что было связано с судьбой его народа, в том числе он размышлял о том, как новый удмурт впишется в контекст городской жизни и заводского труда. Объективно история удмуртов сложилась так, что их отношение к заводу и городу было негативным, враждебным: завод всегда был источником нещадной эксплуатации приписных крестьян, а город (кар) чаще всего ассоциировался с заводом (в действительности это и был город-завод; многие удмурты до настоящего времени в бытовом обиходе называют Ижевск Заводом).

В таком случае, что сформировало позицию поэта, создавшего возвышенно-романтические образы города и завода? В первую очередь, возникает мысль о том, что Герд разделял концепцию пролеткультовцев о силе, мощи, организованности рабочего класса, который связан с крупным машинным производством и потому ему принадлежит будущее. Одним из ведущих поэтов-пролеткультовцев был А. Гастев, автор сборника «Поэзия рабочего удара», вскрывающий «лирику железа, лирику всего того, где пролетариат растет и где проводит лучшее время своей жизни» [Гастев 1971, с. 13].

Эта позиция резко отличалась от традиции изображения завода как бездушного чудовища, молоха, ада в поэзии А. Блока, М. Цветаевой, в прозе А. Куприна, М. Горького. Так, в 1922 году, почти параллельно с поэмой Герда «Завод», М. Цветаева пишет поэму «Заводские», где рисует мрачную картину беспросветной заводской жизни. Б. Пильняк в романе «Машины и волки» противопоставляет друг другу мир живой природы и бездушных машин. Его современник С. Есенин печалился о «соломенной Руси» и выражал неприязненное отношение к «железному городу». Наиболее ярко эта тема развита в стихотворении «Сорокоуст» и передана через единоборство красногривого жеребенка и чугунного поезда, стальной конницы.

В таком литературном контексте 1920-х Кузебай Герд не мог быть однозначным в поэтическом осмыслении темы города и завода. Скорее всего, он рисует образ желаемого, но не действительного.

Тема рабочего класса впервые заявлена поэтом в стихотворении «Интытэк» (‘Без места’), где создан образ рабочего, изгнанного с фабрики: с одной стороны, художник осуждает произвол, бесчеловечность хозяев, оставивших семью без куска хлеба; с другой стороны, он угнетен бесправностью трудового человека. «Паврик ужась» (фабричный рабочий) беспредельно унижен, уничтожен, он плачет и побирается, произносит бессильную угрозу: *Висал ваньдэс – кужмы быриз. Тӥ сюпсиды!* (Герд 1997, с. 74) ‘Убил бы всех – силы оставили. Вы высосали!’. Характерно, что образ рабочего здесь абстрактен, безлик, это герой-люмпен, не имеющий ни прошлого, ни настоящего, ни будущего.

После революции Кузебай Герд пишет поэму «Чагыр ӵын» (‘Голубой дым’), имеющую подзаголовок «Завод сярысь кырӟанъёсысь» (‘Из заводских песен’). В центре поэмы – молодой удмурт, приезжающий из деревни в город, на завод. Новая среда настолько пугает его, что он думает о погибели: *Татчы пырыса быро Кадь мон потко* (Герд 1997, с. 141) ‘Войдя сюда, мне кажется, я погибну’. Завод воспринимается им как *мурт дунне* (‘чужой мир’). Герой навсегда прощается с привычной, милой сердцу жизнью, поэтому характерно употребление глаголов с отрицаниями: *уз лу* (‘не будет’), *уг ни пот* (‘больше не выйду’), *уг ни мын* (‘больше не пойду’), *уг ни ветлы* (‘больше не буду ходить’), *уг гыр ни* (‘не буду пахать’), *уг кырӟа ни* (‘не буду петь’), *уз лӥят ни* (‘не будет утешать’) и др. Строки напоминают рекрутские песни: та же печаль, та же встревоженность, то же прощание с жизнью. Итак, герой – вчерашний крестьянин – стоит на пороге другой действительности и боязливо всматривается в нее.

Во второй части поэмы появляется героиня, которая подбадривает растерявшегося юношу и призывает смело встать к станку. Появление девушки подготавливает развитие любовного сюжета, в свою очередь обусловленного народно-песенной основой поэмы. Чувства двоих – это дар, помогающий преодолеть одиночество и неприятие завода; встреча двоих – это обретение новой судьбы. Любовь пробуждает героя: для него теперь и шум мотора равнозначен соловьиной трели, а электрические лампы похожи на цветы. Однако дальнейший ход повествования убеждает в том, что если поначалу любовь и примиряет героя поэмы с заводом, то затем лишь обостряет чувство враждебности к нему: *Татын, паврикын, жокыт, шимес* (Герд 1997, с. 140) ‘Здесь, на фабрике, душно, безрадостно’. Юноша зовет свою возлюбленную к цветам, на луга и поля, потому что на фабрике нет родника, здесь вянет синий цветок, здесь нет воздуха. Итак, бездушный завод противопоставлен гармоничной, живой природе. Причины, по которым герои оказываются на заводе, а также намерения – выучиться новым методам работы с тем, чтобы применять их в деревне, на земле – оказываются легко забытыми. Ф. К. Ермаков отмечает: «Поэма отражает сложный процесс миграции удмуртской молодежи из деревни в город: одни находят себя и свое место среди рабочих, для других этот процесс психологически труден. Понимая именно сложность этой проблемы, которая не может быть решена быстро и в каждом случае по-своему драматична, автор включил свою поэму в раздел сборника «Гусляр» – «Шоро-куспо» (‘На серединке’) [Ермаков 1987, с. 46].

Через год, в 1921 году, Герд пишет поэму «Завод». За исключением одной части, где дан исторический экскурс в прошлое, связанное с негативным отношением удмуртов к заводу, художественный текст представляет собой поэтизацию этого объекта, выявляет глубоко прочувствованное отношение автора к изображаемому предмету. Можно ли считать произведение

заказным, служащим, по мнению В. М. Ванюшева, «вкладом в укрепление союза крестьянства и промышленного пролетариата»? [Ванюшев 1987, с. 108]. Возможно. При этом поэма отличается эстетическим совершенством.

Художественный текст представляет собой лирическую исповедь героя: бывший крестьянин решительно покидает деревню и идет на завод. Если в душе героя поэмы «Чагыр ӵын» (‘Голубой дым’) живут сомнения и страх перед новой жизнью, то герой поэмы «Завод» заворожен «голубыми сияющими солнечными мирами», он открыт навстречу будущему. Завод его манит к себе как нечто прекрасное: *Туж чебер, дугдылытэк шокась, дыбыртӥсь завод, Монэ адӟыса, Шултэ, Дораз ӧтьылэ* (Герд 1997, с. 161) ‘Очень красивый, неустанно дышащий, грохочущий завод, Меня увидев, Свистит, К себе призывает’.

Прощание с прошлым художник рисует, используя сказочный мотив: герой зашивает страдания в мешок и бросает в реку, которая выполняет очистительную функцию и одновременно является границей двух миров.

Если герой поэмы «Чагыр ӵын» обретает на заводе подругу, и этим функция промышленного объекта, по существу, исчерпывается, то лирический герой поэмы «Завод» испытывает любовные чувства именно к заводу. Чаще всего это любовь сыновняя: *Пичи пинал кадь тонэ Мон табере яратско... Мон тынэсьтыд мӧзмисько* (Герд 1997, с. 161) ‘Как маленький ребенок, тебя Я теперь люблю... Я по тебе скучаю’; *Тон, Мусо заводмы, Милям мумымы, айымы, Серекъясь, куальтыртӥсь, дыбыртӥсь нунымы, Эшмы!* (Герд 1997, с. 165) ‘Ты, Наш милый завод, Наша мать, отец, Смеющийся, шалящий, шумящий ребенок, Друг!’. Неслучайно завод предстает как антропоморфное существо, имеющее: *мугор* (‘тело’), *вирсэр* (‘вены’), *ёзви* (‘суставы’), *синъёс* (‘глаза’), *ым* (‘рот’), *чырты* (‘шею’), *лул* (‘душу’) и др. Используя гиперболы, поэт рисует гигантский организм завода-труженика. А рабочие – это кровь, бегущая по жилам, дающая заводу жизнь и движение: *Пушкад пырыса, Тынад мугортӥд Ми ветлӥськом: Висъетъёстӥд-вирсэръёстӥд Вир сямен бызьылӥськом* (Герд 1997, с. 166) ‘Проникнув в тебя, По твоему телу Мы ходим: По твоим перегородкам-венам, Как кровь, бегаем’.

Символично, что безымянное «я» героя незаметно сливается с «мы», ощущая себя частицей огромной машины, строящей новую жизнь. Поэт выражает чувство слиянности тысяч и тысяч рабочих в коллективно-организованном труде: *Выль кужым люкаса, Тынэсьтыд куарадэ кылыса, Одӥг семья кадь Ми султӥськом, Синъёсмы Выль тылын, выль кужмын жуаса, Лыктӥськом...* (Герд 1997, с. 166) ‘Собрав новые силы, Услышав твой голос, Как одна семья, Мы встаем, С горящим в глазах новым огнем, новой энергией Приходим’.

«В поэме создан персонифицированный образ завода-труженика. Облик и очертания завода индивидуализированы: это именно Ижевский завод, тогда как масса рабочих представлена обобщенно – это вообще Рабочий с большой буквы. Подобным отвлеченным изображением и воспеванием труда К. Герд включался в традиции русских пролетарских поэтов первых лет революции» [Ермаков 1996, с. 55]. Так, образы Герда перекликаются со строками А. Гастева: «…теперь, утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона. Теперь мы минута в минуту начинаем вместе. Целый миллион берет молот в одно и то же мгновение. Первые наши удары гремят вместе. О чем же поют гудки? – Это утренний гимн единства!» [Гастев 1971, с. 118].

Поэзию ритмичного коллективного труда Герд передает через звукопись, многочисленные глаголы действия. Композиция произведения отражает циклы заводского труда, сюжетно-композиционные части поэмы называются «Ӵукна» (‘Утром’), «Нуназе» (‘Днем’), «Ӝытазе» (‘Вечером’), «Уйин» (‘Ночью’).

Итак, если в поэме «Чагыр ӵын» он и она, не приемлющие завод, выражают народную точку зрения, и завод в их жизни возникает от невозможности прокормиться на земле, то в одноименной поэме завод синонимизирует технический прогресс, процесс «ковки» новой жизни, и герой поэмы – активный, полноправный участник этого строительства, школы труда.

Переходя к образу города в поэзии Кузебая Герда, заметим, что, изображая рабочих и завод, поэт играл роль только стороннего наблюдателя, он в большей степени умозрительно подходил к проблеме, тогда как противоречия, связанные с переездом из деревни в город, с адаптацией удмурта в городе, пришлось пережить ему самому. В письме к Ашальчи Оки, написанном в 1928 году, он отмечает: «В Москве проживу еще больше месяца. Стараюсь не ездить за город, чтобы забыть о том, что где-то за каменными домами есть рощи и цветущие поля. Побываешь за городом, и такая смертная тоска тебя охватывает, что хоть умирай. Наверно, такая же тоска, какая бывает у северного оленя, запертого в клетку зверинца, по яркому северному сиянию. И вот твое письмо мне напомнило удмуртские поля… От него пахло полями… Видимо, так нам, удмуртам, судила сама природа: быть преданнейшими сынами полей. “Мугор карын, сюлэм гуртын”» [Герд 1997б, с. 309].

В связи с этим можно предположить, что собственный жизненный опыт поэта лежит и в основе стихотворения «Шоро-куспо» (‘Посередине’), которое он посвятил удмуртской интеллигенции. Лирический герой переживает раздвоение от невозможности соединить в себе город и деревню: *Городэ ке мынӥсько, Зӥбыт гуртлэсь мӧзмисько. Нош гуртэ ке кошкисько, Бадзӟым карлэсь мӧзмисько* (Герд 1997, с. 140) ‘Когда еду в город, Скучаю по тихой деревне. А когда уезжаю в деревню, Скучаю по большому городу’. Таким образом, герой не может дать предпочтение ни городу, ни деревне: с последней он обручен кровно, там корни, родная почва, а голос разума связывает его с городом, который он познал, оценил с точки зрения возможностей, но не принял всецело. Драма героя, возможно, в том, что он оторвался от одной среды, но окончательно не пророс в другой: он как бы в межпространстве – ни там, ни здесь. (Такое мироощущение свойственно и автобиографическим героям Кедра Митрея, коми писателя К. Жакова). Лирический герой ведет диалог с самим собой, размышляет, увещевает себя, обреченно вопрошает, досадует и, в итоге, разрываясь, остается на перепутье. Точка зрения И. Клестова о том, что стихотворение демонстрирует «интуитивный отказ (Герда) от иерархаизации ценностей, от принесения одних из них в жертву другим» [Клестов 1998, с. 100], нам кажется очень интересной. Однако она не подкреплена гердовским текстом, который в большей степени свидетельствует о раздельности, несовпадении этих ценностей, о невозможности их синтезировать.

Стихотворение «Карлы» (‘Городу’) посвящено Гердом Трокаю Борисову, своему сподвижнику, основателю удмуртской автономии. Здесь выбор однозначно сделан в пользу города, который железными цепями приковал к себе сердце героя. Однако образ «сердца на цепи» создает впечатление неестественности признания в любви к городу. О том, что поэт не идеализирует действительность, свидетельствуют и следующие строки: *Мон тодйсько: унозэ Тон пыд улад лёгаськод, Улыны быгатымтэзэ Дэри пӧлы паньгаткод* (Герд 1997,

с. 152) ‘Я знаю: многих Ты топчешь под ногами, Не умеющих жить Ты втаптываешь в грязь’. В поэтических строках Герда звучит мысль о том, что город отторгает, уничтожает слабого человека, но особенно сложно приспосабливается к нему удмурт: *Соин тонэ удмуртъёс Уноез уг ярато. Пеймыт гуртъёссэс соос Соин карен уг вошто* (Герд 1997, с. 152) ‘Поэтому тебя удмурты Многие не любят. Свои темные деревни они Поэтому не меняют на город’. В целом, поэт в этом стихотворении говорит о равнодействующей «плюсов» и «минусов», связанных с городом: *Со понна тон туж уно Ваньбуръёстэ кузьмаськод, Сюлэмлы но, визьлы но Паськыт бурдъёс сётйськод* (Герд 1997, с. 152) ‘Зато ты очень много Своих сокровищ даришь, И сердцу, и уму Даешь широкие крылья’. Итак, здесь герой отказывается от сердечных привязанностей к деревне, но и город в его восприятии неоднозначен, двулик.

Если в стихотворении «Шоро-куспо» (‘Посередине’) и «Карлы» (‘Городу’) поэт выражает противоречивое отношение к городу, то в стихотворениях «Лыз сяськаос» (‘Синие цветы’) и «Бусы сьӧрозь» (‘До околицы’), написанных в 1924 году во время учебы в Москве, лирический герой тоскует по полям и васильках. Синие цветы для него – частица родной земли, поэтому они дороже серебра и злата: *Азвесь-зарниен но мон соосыз Уг вуза, уг вошты... Уг!* (Герд 1997, с. 323) ‘Даже за серебро и злато я их Не продам, не променяю... Нет!’. Москву он называет «шимес бадзым город» (‘мрачный большой город’). В стихотворении «Бусы сьӧрозь» лирический герой испытывает одиночество в многолюдном городе: *...весь огнам юмшаськo, Огнам мӧзмыса ветлйсько* (Герд 1997, с. 327) ‘...все один гуляю, один, тоскуя, хожу’. Его душа живет теплыми воспоминаниями о деревенской жизни, он не может забыть образы удмуртских женщин, мелодии удмуртских песен – все то, что впитал с молоком матери. Действительно, именно в деревне поэт черпал душевные силы. В том же 1924 году Ашальчи Оки пишет близкое по духу стихотворение «Та бадзым городын» (‘В этом большом городе’). Итак, обучаясь в Москве и Казани, Герд и Ашальчи в разлуке с родной землей переживают родственные чувства. Оба приходят к мысли о том, что среди множества людей можно испытывать одиночество.

В этом смысле очень любопытно, необычно и загадочно стихотворение Герда «Городын уин» (‘В городе ночью’). Городской пейзаж в нем составляют окна – множество ночных светящихся окон: *Укно... Укно... Укно... Укно сьӧрын – ӵуж тыл* (Герд 1997, с. 349) ‘Окно... Окно... Окно... За окном – желтый свет’. Лирический герой словно предлагает заглянуть в окна: что там, за ними, какая жизнь? Радость или горе? Свет в окне – это может быть жизнь, а может быть и смерть: *Оло кин ке пуке Ӵошен ӟыгырскыса? Оло кин ке учке Кулэм пизэ бӧрдса?* (Герд 1997, с. 349) ‘Может быть, кто-то сидит, Вдвоем обнявшись? Может быть, кто-то смотрит На умершего сына и плачет?’. Поэт в этом стихотворении говорит о том, что каждому определена своя судьба, и в этом смысле люди объективно разобщены: *Котькудаз укноын Аслаз тылыз пиштэ* (Герд 1997, с. 350) ‘В каждом окне Свой светит свет’. Однако, в подтексте, на наш взглят, звучит мысль и о том, что город по природе своей разъединяет, отдаляет людей. Отчуждение – это печальное следствие городской жизни, и лирический герой, пытающийся по окнам прочитать людские судьбы, актуализирует проблему необходимости человеческих связей. *Оло отын куно? Оло ӵыжа сюсьтыл?* (Герд 1997, с. 349) ‘Может, там гости? Или плавится свеча?’ – это финальные строки стихотворения, которое большей частью состоит из вопросов.

К «городским» относится и стихотворение Кузебая Герда «Ленинград». Каков он, Ленинград, Герда? Воссоздан облик впервые увиденного города, передано впечатление, вызванное первым знакомством: так вот ты какой, знакомый незнакомец, незнакомый знакомец! Как будто – лирический герой до своего приезда был много наслышан об этом великом городе,

и вот он здесь, и он восхищается им: *Тачё, тачё вылэм тон, Ленинград: Из но корт...»* (Герд 1997, с. 337) ‘Так вот ты какой, оказывается, Ленинград: Из камня и железа’. Создается ощущение, что лирический герой онемел на какое-то время от красоты и величия города, и вместо того чтобы найти слова восхищения, эпитеты, он повторяет неопределенное: *тачё, тачё*. Возможно поэт избегает сентиментальности и под стать строгому облику города подбирает лаконичные образы: *из но корт* (‘камень и железо’). Величавость и величественность Ленинграда передается через сравнение *батыр кадь* (‘как богатырь’). Затем, наряду с образами камня и железа, очень органично возникает образ синей Невы (*лыз Нева*), ибо город на Неве воздвигнут на воде, укрощенной камнем.

Далее во второй строфе автор выражает ощущение соразмерности, стройности города, дарящего чувство перспективы. Лирический герой прогуливается по ровным улицам Ленинграда, видит заводы, кующие новую жизнь, и Зимний дворец, где жил царь-кровопийца (*вир юись эксэй*), и гранитные дома, построенные силами бедных крестьян. Вместе с точной топографией оживают страницы истории, а значит, и время. Зимний Дворец дается как символ самодержавия и кровопролития, случившегося 9 Января 1905 года. Неслучайно рифмуются слова *улэм* эксэй (‘жил’ царь) и *кулэм* калык (‘погиб’ народ). Каменные рисунки (*из суредъёс*) и здания из гранита (*гранит юртъёс*), с одной стороны, – знаки самодержавия, с другой – материализация труда рабочих. Постановка тире, с точки зрения пунктуации не обязательного, как бы подчеркивает пропасть между роскошествующими и бедными. Взволнованность, которая вызвана прошлой историей, передается через многоточие, а также восклицательные предложения.

Ленинград как сердце социалистической революции изображается через две характерные метафоры: *горд тӧлпери* (‘красный вихрь’) и *тылпу* (‘пожар’). Все плохое соотносится с затхлым Петербургом (*зын Петербург*), все свободное – это новый город (*выль кар*). Строфа, обрамляющая текст, создет ощущение незыблемости, устойчивости современного града. Ленинград, отливающий цветом Невы и имеющий революционное прошлое, предстает в синем и красном цвете.

Тема города и завода присутствует также в поэтическом сборнике Герда «Лёгетъёс» (‘Ступени’), куда были отобраны стихотворения, написанные в 1922–1930-е годы. Содержание этого сборника мажорно, оптимистично, пафосно, соответственно и рассматриваемая нами тема имеет свою специфику. Так, в поэме «Дас ар» (‘Десять лет’) воспеты преобразования, происшедшие в крае за 10 лет Удмуртской автономии. К примеру, поэт рад появлению на карте области города с названием Можга, а также он восславляет Ижевск: процветание столицы, по мнению автора, – это процветание всей области, в том числе и удмуртского народа.

Существенное отличие поэм «Чагыр ӵын» (‘Голубой дым’) и «Завод» от поэмы «Дас ар» (‘Десять лет’) в том, что в ранее написанных произведениях Герд изобразил приход удмуртских крестьян из деревни на завод и переживания, связанные с этим, поэтому тексты характеризуются глубоким лиризмом и драматизмом. В поэме «Дас ар» не только отсутствуют трагические ноты, но радость хлещет через край.

Если в поэме «Завод» рабочие и завод составляют один живой организм, то в «Ячейке ВКП(б)», отрывке из поэмы «Бригадиры», поэт отмечает, что сердце этого организма – партъячейка. Ячейка, по мнению автора, объединяет людей в одну могучую, здоровую рабочую семью. Это и боевой штаб, и кузница, и школа. От усилий этого центра зависит работа всего коллектива, завода. Поэтому заседание ячейки в данный момент важнее работы у станка:

Эй, дугдэ, дугдэ, станокъёс! Кутскиз ини кенеш!.. (Герд 1997, с. 253) ‘Эй, остановитесь, остановитесь, станки! Уже началось собрание!..’.

Если в ранних произведениях Герда изображается приход крестьянина на завод, то, рассказывая о заводской ячейке ВКП(б), поэт подчеркивает, что заводы ведут за собой деревню, рабочий строит новую жизнь в деревне: *Завод ужа, Дуре, пӧзьтэ. Завод выль шуд кисьтэ. Со – выль кыре Нуэ гуртэз, Выль вир вае гуртэ* (Герд 1997, с. 251) ‘Завод работает, Кует, варит. Завод отливает новое счастье. Он – в новое пространство Ведет деревню, Новую кровь вливает в деревню’.

«Бригадир кырӟан» (‘Песня бригадира’) и стихотворение «Тон жутскы вылэгес» (‘Ты поднимайся выше’) написаны в призывном духе. Через образ «топора» и «накаленного железного молота» Герд обращается к рабочему классу с воззванием сильнее ударить по пережиткам старого мира, чтобы его удары были слышны во всем мире, чтобы они пробудили народы других стран и подняли их на борьбу с капитализмом.

Таким образом, если первому сборнику Герда «Крезьчи» (‘Гусляр’) в целом присущ общенародный, национальный пафос, и на его фоне ясно проступают немногочисленные произведения, посвященные заводу и городу, то в сборнике «Лёгетъёс» (‘Ступени’) господствует общепролетарский дух, и в нем драматичные взаимоотношения крестьянина с заводом трансформированы в гармоничные отношения рабочего с заводом. Возникает впечатление, что Герд в личностном плане очень противоречиво ощущал и переживал проблему адаптации удмуртов на заводе и в городе, однако он поэтически «опережал» развитие событий и, романтизируя действительность, искал рациональные зерна в неизбежном и необходимом. При этом Герд выразил мечту увидеть удмуртский народ разомкнувшим свое деревенское патриархальное бытие.

4.2. Поэзия Кузебая Герда на языке стихии воды, огня и воздуха

Вода, огонь, земля и воздух известны как четыре первостихии, четыре первоэлемента. Так, греческий философ Фалес Милетский первоначалом сущего считал воду, Гераклит Эфесский – огонь. Язык воды, земли, воздуха и огня считается универсальным. Каждый из четырех элементов обладает широким спектром соответствующих символических значений. Так, французский философ Г. Башляр пишет о воде: «…вода живет много лет, вода самовозрождающаяся, неизменная, образы которой отмечены ее несмываемыми письменами, вода – орган мира, пища текучих явлений, стихия произрастания, очищающая стихия, тело слез…» [Башляр 1998, с. 30]. Г. Гачев использует первоэлементы в качестве метаязыка, исходя из следующих значений: «**Земля** – твердое, тяжелое, инертная масса, субстанция, инертный человек, тяжкий на подъём… **Вода** означает нечто текучее, мягкое, всесвязующее, женское, милосердие, жалость, сентиментальный характер… **Воздух** – это небо, дыхание, духовное, душа, то, что легкое и свободное. **Огонь** – это активность, мужское, воля, энергия в двух вариантах – позитивном, как творчество, труд, интеллект, энтузиазм – и в негативном: разрушение, отталкивание, война… Это наиболее диалектический первоэлемент» [Гачев 1998, с. 47]. Авторы ряда работ рассматривают образные и функциональные проявления воды, огня, воздуха или земли в мифологии, литературе того или иного народа [Афанасьев 1988; Башляр 1993, 1998, 1999, 2000; Виленкин 1995; Лимеров 1995], в том числе в удмуртской мифологии и творчестве удмуртских писателей [Ванюшев

1987; Владыкин 1994; Волкова 1997; Ившина 2000; Киреева 1996; Кожевникова, Пономарева 1998; Шибанов 1997 и др.].

Мы попытаемся прочитать на «языке» огня, воды и воздуха поэзию Герда, а именно проследим, какие образно-семантические воплощения находят эти стихии в его поэзии, как они соотносятся между собой, какую динамику и трансформацию претерпевают, учитывая, что в «Крезьчи» (‘Гусляр’) вошли тексты, написанные с 1915 по 1921 год, а большая часть стихов из сборника «Лёгетъёс» (‘Ступени’) создана в 1928–1930-х годах. Признавая, что расположение поэтических текстов в этих книгах не соответствует реальной хронике их написания, мы будем исходить из воплощенного замысла в виде реализованной идейно-композиционной целостности каждого сборника.

«Крезьчи» (‘Гусляр’) композиционно состоит из 5 частей. В стихотворениях, которые вошли в раздел «Эксэй улын» (‘Под царизмом’), особенно часто встречается мотив слез, при этом связка «вода – горе» усиливается с помощью гипербол: *Ой, тырос ук, ой, уно ук Удмуртлэн куректонэз; Кам шурлэсь но туж паськыт ук, Туж бадзым ук бӧрдонэз. Синкылизэ люкасал ке – Быдэс зарезь луысал, Куректонзэ люкасал ке – Гурезь жужда тырмысал* (Герд 1997, с. 19) ‘Ой, много, ой, много У удмурта горя; Шире реки Камы, Огромны его стенания (плач). Если собрать его слезы – Получилось бы целое море, Если собрать его горе – Накопилось бы высотой с гору’; *Синкылие кышетме Зор коттэм кадь кот кариз* (Герд 1997, с. 43) ‘Мои слезы платок, Словно дождь, омочили’; *Пӧсь синкылие гинэ Тулкымъяськыса люкаське* (Герд 1997, с. 51) ‘Только горючие слезы Волнами набегают’. В некоторых случаях слезы рисуются крупным планом, как будто сквозь увеличительное стекло: (Ляльчи) *Лулӟиз, Йырзэ мыкыртӥз, Музэ ньыль синкылиез Луло азвесь сямен Погыльскиз* (Герд 1997, с. 70) (Батрак) ‘Тяжко вздохнул, Голову склонил, На землю четыре слезы, Словно живое серебро, Скатились’. В стихотворении «Чильтэр» (‘Кружево’) Герд создаёт картину, в которой происходит материализация слез, они приобретают осязаемость, «рукотворность»: *Лыз вылтӥ азвесь сӥньысэн Удмурт калыклэсь Синкылизэ вурӟо: Кизили сямен мед улозы чиляса, Тыл сямен Жуаса, пиштыса* (Герд 1997, с. 41) ‘По синему цвету серебряной нитью Слезы удмуртов вышью. Пусть сияют, как звезды, Как огонь, Горя, светясь’.

Мотив слез опосредованно выражается и через распространенный в поэзии Герда мотив плача: *Пеймыт удмурт калыкъёслэсь сюлмы бӧрдэ мӧзмыса* (Герд 1997, с. 29) ‘Сердце плачет, тоскуя по темному удмуртскому народу’; *Начар гуртъёс чал-чал бӧрдса улыло* (Герд 1997, с. 53) ‘Бедные деревни молчаливо плачут-живут’; *(Калык) ужанзэ батыр кадь ужаса – бӧрдэ* (Герд 1997, с. 25–26) ‘(Народ), исполняя работу, как богатырь, – плачет’; *Бӧрдыса някыръясько писпуос* (Герд 1997, с. 13) ‘С плачем нагибаются деревья’; *Мон туж трос курадӟемын, Уно бӧрдэмын* (Герд 1997, с. 51) ‘Я много страдал, Много плакал’. В ряде случаев в этих стихах выражен мотив песни-плача (причитания): *Чигиськыса бӧрдо, бӧрдса кырӟало* (Герд 1997, с. 17) ‘Надрываясь, буду плакать, плача, буду петь’; *Калыклэсь кырӟамзэ кылӥськод ке, Синкылиос вияны кутско* (Герд 1997, с. 26) ‘Когда слышишь народное пение, Слезы начинают катиться’; *Арган огназ бӧрдэ, кырӟа* (Герд 1997, с. 45) ‘Гармонь одиноко плачет, поет’; *Коркась корка, Гуртысь гуртэ Ветлэ кырӟаса, Куддыр бӧрдыса, Выжыкыл вераса* (Герд 1997, с. 97) ‘Из дома в дом, Из деревни в деревню Ходит, песни распевая, Иногда плача, Рассказывая сказки’. Как отмечает Кузебай Герд в работе «Удмурт в своих песнях»: «Так велико у удмурта горе, так тяжело его бесправное положение, что, в конце концов, он совершенно перестаёт понимать: поёт он или плачет. Ему кажется, что его песни – это не песни, а бесконечные причитания» [Герд 1997, с. 145].

Анализируя стихотворения, вошедшие в раздел «Эксэй улын» (‘Под царизмом’), создаётся впечатление, что в данной поэтической реальности преобладает «влажная» женская стихия, это оплакивание страдающих людей и их жертвенной крови. В этих стихах Герда предстаёт мир без тепла и света, это тёмный, холодный мир слёз.

Образы реки, характерные для текстов, вошедших в разделы «Эксэй улын» (‘Под царизмом’) и «Ӝомо-югдо дыръя» (‘Перед рассветом’), также несут в себе негативную информацию: *Кам шурлэсь но туж паськыт ук, Туж бадӟым ук бӧрдонэз* (Герд 1997, с. 19) ‘Шире реки Камы, / Огромны его стенания (плач)’. Образы озера, реки, ключа являются приметами застывшего пейзажа, подчеркивая статичность, неподвижность, беззвучие жизни, в общем – безжизненность: *Тэльёс, бадӟымесь тэльёс, Шуръёс, ноку но быронтэм тыос* (Герд 1997, с. 16) ‘Леса, большие леса, Реки, нескончаемые озера’; *Нокин но уг дӥсьты куаретны, Таман тэльын но уг дӥсьты шудны, Жильыртыны котьку шудӥсь ошмес* (Герд 1997, с. 28) ‘Никто не смеет подать голос, И в лесу не смеет играть, Звенеть вечно журчащий ручей’; *Паськыт, бадӟым тэльёсын, тыосын, нюръёсын Тон, вордӥськем, яратон музъеме, улӥськод* (Герд 1997, с. 95) ‘В широких, больших лесах, в болотах, топях, Ты, родимая, любимая земля, живешь’. Любопытно, что в последнем примере именно «озеро» и «болото» – приметы прошлого, а реки выступают символами красоты, надежды на возрождение, в этом случае проявляется материнская сущность реки: *Кык кый кадь чиляса-чиляса, ворекъяса, Ваткаен Камен бызё, нёж вылтӥд шудыса; Кӧкыысь нуныез кадь тонэ соос лэйкато – Сюлэмдэ нуныяса тынэсьтыд буйгато* (Герд 1997, с. 96) ‘Словно две змеи, сверкая, блестя, Вятка с Камой бегут, играя по равнинам твоим; Как ребенка в люльке, они тебя качают – Сердце твое, лаская, успокаивают’.

Иногда река изображается как граница миров, проявляя свое мифологическое значение. Так, например, в стихотворении «Уйин фронтын» (‘Ночью на фронте’) нарисована перестрелка: пушка стреляет на одной стороне реки, пулемет – на другой. Пространственное обозначение боя кажется неслучайным, учитывая трагический финал текста, при котором река раскрывается как топос смерти: *Пушка учке шур сьӧры, Пулемет – пушка шоры. Котыразы салдатъёс Выдӥллям, сӧсырмиллям. Кулӥллям, Чалмиллям* (Герд 1997, с. 39) ‘Пушка смотрит за реку, Пулемет – на пушку. Вокруг солдаты Полегли, покалечились. Погибли, Умолкли’. В стихотворении «Лекрутъёс» (‘Рекруты’) актуализируется значение топоса «по ту сторону реки»: *Шур сьӧрын пинал пиос юмшало, Лекрутъёс шур сьӧрын юмшало* (Герд 1997, с. 48) ‘За рекой молодые парни гуляют, Рекруты за рекой гуляют’. Рекрут – это человек особого статуса, который, согласно представлениям наших предков, отправлялся в мир иной, в «смерть». Пространство «за рекой» призвано символизировать уход «лекрутов»: *Шур сьӧръёсын куараос чалмизы – Чебер нылъёс ӟыгырскыса бӧрдӥзы* (Герд 1997, с. 48) ‘За рекой смолкли голоса – Красивые девушки, обнявшись, заплакали’. В стихотворении «Кошко» (‘Уйду’) река вбирает в себя человеческие страдания, подтверждая действенность связки «вода – горе»: *Бадӟым, паськыт, туж мур шур дуре вуыса, Пуйыме шуре кушто сэрпалтыса – Курадӟон шур пыдсын мед сисьмоз, мед быроз, Вань калык курадӟытэк, бӧрдытэк мед улоз!* (Герд 1997, с. 100) ‘К большой, широкой, глубокой реке подойдя, Мешок скину-выброшу в реку, – Пусть горе сгниет, исчезнет на дне реки, Весь народ пусть живет без страданий, без слез’.

Доминирование пассивной водной стихии обусловливает неактивность огненной стихии (мужской энергии), которая «подавляется» водой. Так, отсутствие огня в сердцах людей свидетельствует об их пассивности и погруженности в сон: *Тылын сутэм кадь ӧз кутскы ӝуаны Сюлэмзы* (Герд 1997, с. 32) ‘Как обожженное огнем, не начало гореть Их сердце’; *Сюлэмез*

кин юнматоз, Кужмыз, тылыз кысыку (Герд 1997, с. 38) ‘Кто укрепит сердце, Когда в нем гаснет огонь, покидают силы’. Однако в текстах, вошедших в раздел «Ӝомо-югдо дыръя» (‘Перед рассветом’), все чаще появляется образ сердечного огня и горящих глаз, не случайно здесь так часто звучит призыв «не плачь» («не плачьте»), т. е. со стихией воды пассивность и бездействие уходят на убыль: *Жадем сюлмад Выль кужым пыртыса, Оло выльтыл Ӝуатыны быгато* (Герд 1997, с. 72) ‘В уставшее сердце, Новую силу вдохнув, Может, новый огонь Смогу зажечь’; *Адямилэсь тыл кадь ӝуась сюлэмзэ, <…> Ноку уз лу эксэйлэн дурылэмез* (Герд 1997, с. 55) ‘Человеческое сердце, горящее подобно огню, <…> Никогда не сможет царь заковать’; *Тыл ӝуатскоз синъёсам* (Герд 1997, с. 68) ‘Огонь вспыхнет в глазах’; *Кысылэм синмазы Выль тылъёс ӝуало* (Герд 1997, с. 98) ‘В потухших глазах Зажигаются новые огни’.

Сердечный огонь также является огнем боли и страданий: *Мынам сюлэмы тыл сутэм кадь луиз, Удмуртъёс иземысь, пушкы тырылйз* (Герд 1997, с. 88) ‘Мое сердце как будто бы огнем опалилось, Из-за того, что удмурты спят, мое сердце переполнялось жалостью’. Он присутствует в глазах и сердце того героя, в котором до поры дремлют силы: *Кыӵе ке но чебер, бадзымесь синъёсыз Неноку но кысны, Бырыны валасьтэм тылын Ӝуало* (Герд 1997, с. 69) ‘Его красивые, большие глаза горят неугасимым, неиссякаемым огнем’; *Дышетскымтэысьтыд уг ке адзы синмыд, Со понна тыл кадь пӧсь пинал сюлмыд. Тод: пӧсь сюлэм муртъёсыз пӧсятоз, Тылыныз калыклэсь сюлэмзэ ӝуатоз* (Герд 1997, с. 103) ‘Если твои глаза не видят из-за того, что не учился, Зато сердце твое горячо, как огонь. Знай: горячее сердце согреет других, Своим огнем зажжет сердце народа’; *Тыпы кадь юн, тыл кадь пӧсь сюлэмыд понна – Мон тонэ укыр яратйсько!* (Герд 1997, с. 42) ‘За твое крепкое как дуб, горячее как огонь сердце – Я тебя очень сильно люблю’. Характерно, что со стихией огня также соотносится зажигательная, проникновенная, возбуждающая, будоражащая сила слова: *Уг адскы ни тынэсьтыд ӝуась синъёстэ, Уг кылкы ни табере тыл кадь пӧсь кылъёстэ* (Герд 1997, с. 56) ‘Уже не вижу твои горящие глаза, Не слышу теперь твои горячие как огонь слова’; *Визьтэмесь эн шу эшедлэсь кылъёссэ – Соос, тылӝу сямен, Вань куректондэ сутыса быдтйзы ке* (Герд 1997, с. 79) ‘Не называй слова друга глупыми – Если они, как горячие угли, Все твое горе спалят’; *Курадзись калыклэн Тыл кадь сюлэмез сутйсь Кылъёсыз* (Герд 1997, с. 95) ‘Опаляющие сердце огнем Слова народа-страдальца’.

Как в стихах из рассматриваемого сборника Герда выражена стихия воздуха? Мы рассматриваем его проявления в виде образа ветра. Ветер, прежде всего, присутствует как знак тревожных ожиданий, эти предощущения создает волнующийся, шумящий природный мир: *Бӧрдыса някыръясько писпуос* (Герд 1997, с. 16) ‘С плачем нагибаются деревья’; *Тэльёс куашетыса котырез сайкато* (Герд 1997, с. 16) ‘Леса, шумя, окрестность будят’; *Бусыын ӟег ӵаштыртйз, Сюлэмез со бӧрзытйз* (Герд 1997, с. 29) ‘В поле рожь шелестела, Она заставила плакать сердце’; *Гуртлэн сьӧраз солань-талань някыръяське ӟег, Гурт сьӧрын тулкымъяське* (Герд 1997, с. 55) ‘За деревней из стороны в сторону качается рожь, За деревней волнуется’. Иногда подчеркивается разрушительная сила ветра, приносящая страдания бедному человеку: *Коркаослэсь липетъёссэс Тӧл нуыса кошкылэм, Кенеръёссэс, заборъёссэс Сэрпалляса кельтылэм* (Герд 1997, с. 49) ‘Крыши домов Ветер унес, Заборы, изгороди Оставил опрокинутыми’. В редких случаях ветер в рассматриваемых текстах сочувствует человеку: *Писпу пӧлын тӧл гинэ Сое кырӟаз жаляса; Возь вылъёстй со мынэ, Ас кырӟанзэ кырӟаса* (Герд 1997, с. 30) ‘Среди деревьев только ветер Его оплакивал, жалеючи; По лугам он идет, Песню свою напевая’. Чаще всего ветер обозначает противостояние, некое препятствие на пути человека: *Бусыын буран-пурга Визьтэммем кадь ик берга, Паськыт сюресэз соге, Лымыез люка,*

пельтэ (Герд 1997, с. 46) ‘В поле буран-пурга Крутит-кружит безумно, Заметает широкую дорогу, Наметает-надувает снег’; *Тöл котыртïз туж шудэ, Лымыез со бергатэ – Укноосмес согылэ. «Медаз адзы», – шуылэ»* (Герд 1997, с. 49) ‘Ветер вокруг играет-бушует, Снег он кружит – Наши окна заметает. «Пусть не видит», – говорит’. В большинстве случаев рисуется холодный осенний или зимний ветер: *Сïзьыл töл соослэн котыртïзы шула* (Герд 1997, с. 77) ‘Осенний ветер вокруг них свистит’; *Уйшор палась туж кезьыт töл Садэлэсь сяськазэ, куарзэ кынтэ* (Герд 1997, с. 42) ‘Холодный ветер с севера Морозит цветы, листья в моем саду’; *Ой, эн кынтэ монэ, кезьытэсь töлъёс* (Герд 1997, с. 58) ‘Ой, не морозьте меня, холодные ветра’.

В стихотворении «Уйшор töл» (‘Северный ветер’) обозначен мифологический персонаж, который враждебен простому народу. В тексте выражены упреки и мольба-просьба обойти их стороной, оставить в покое: *Эй, тон, уйшор töл, Малы тон ми доры Милесьтым юатэк лыктïськод? Милесьтым кизем ю-няньмес Лыктыса кынтïськод, Милесьтым дырекъясь сюлэммес Кышкатïськод?* (Герд 1997, с. 23) ‘Эй, ты, северный ветер, Зачем ты к нам, Нас не спросив, приходишь? Посеянные нами хлеба, Приходя, морозишь, Наши дрожащие сердца Пугаешь?’ Очевидно, что здесь сталкиваются две неравные силы: могучая природная стихия и робкая масса «мы». Народ здесь тоже стихия, но он способен только роптать и умолять, упрашивать: *Одйг пол ке но тон, милемыз вунэтыса, Кынтытэк, кышкаттэк возьысал ке…* (Герд 1997а, с. 23) ‘Хоть бы раз ты, позабыв о нас, Не морозил, не пугал нас…’. Как известно, в русском оригинале, в триолете «Ветру Уйшора», звучат совершенно другие интонации. Лирический герой «я» полон сил, решимости, упорства, он постоянно демонстрирует свою несгибаемость, непоколебимость: «Мои хлеба ты заморозил, Но сердца пыл не умертвил»; «Но не боюсь твоей угрозы – Ты дух упорства не сломил!» (Герд 1997б, с. 17). Он бросает вызов стихии, с которой чувствует себя на равных: «Суровый ветер стран Уйшора, Сверни свой путь к Уралу, в горы, Или умри со мной в бою!» (Герд 1997б, с. 17). Романтический герой не просит, но требует, приказывает: «Суровый ветер стран Уйшора, Оставь, покинь страну мою!» (Герд 1997б, с. 17). Экспрессию текста создают восклицательные предложения, побудительная энергетика которых многократно умножается за счет «волнообразных» повторов, предусмотренных жанром триолета. Итак, мифологический персонаж – ветер страны Уйшора – по существу является персонажем двух разных прозведений, написанных соответственно в 1918 и 1922 годах. В более позднем тексте, написанном на русском языке, ветер потенциально подлежит усмирению, он менее всесилен, но в обоих случаях ветер является аллегорическим образом, который выражает противостоящую народу или индивидуальности стихийную силу. В других стихотворениях он приобретает облик *сильзор* или *töлпери* («Удмурт поэзи» – ‘Удмуртская поэзия’).

Иногда ветер подчеркивает заброшенность и одиночество: *Куддыр туж шер куальтыртïсь töл Шудыкуз дорад вуылоз* (Герд 1997, с. 99) ‘Иногда очень редко озорной ветер, Играя, будет к тебе приходить’; *Куддыръя гу дортïм töлпери Шудыса бергалоз* (Герд 1997, с. 92) ‘Иногда вокруг моей могилы вихрь Будет, играя, кружить’.

В стихах, вошедших в разделы «Эксэй улын» (‘Под царизмом’) и «Ӝомо-югдо дыръя» (‘Перед рассветом’), обнаруживается и такое семантическое значение ветра как вестник, как медиатор, как источник духовной информации: *Töл кошкылэм дунне вылъёстï – Нюлэсъёстï, туж пеймыт гуртъёстï: Зарни кылъёсыз калыклы вераса, Удмурт калыкез иземысь сайкатса* (Герд 1997, с. 88) ‘Ветер пронесся по свету – По лесам, очень темным деревням: Говоря народу золотые слова, Пробуждая удмуртский народ ото сна’. В некоторых случаях актуализируется значение ветра как предвестника грядущих перемен, пробуждения: *Тынад вылтïд töл лоба,*

тöл шудэ, тöл юмша, Изись баблес тэльёстэ улӟытэ, сайкатэ (Герд 1997, с. 96) ‘Над тобой ветер летает, ветер играет, ветер гуляет, Твои спящие кудрявые леса оживляет, будит’. Эта его роль согласуется со свободолюбием, вольностью ветра: *Эрказ тöл кадь вал соку мон…* (Герд 1997, с. 74) ‘Я был тогда, как вольный ветер’; *Эрказ тöл бöрсьы кылбурме лэзьясько* (Герд 1997, с. 53) ‘За вольным ветром посылаю свой стих’.

Раздел «Горд, пиштӥсь нуналъёс» (‘Красные, сверкающие дни’) сборника «Крезьчи» («Гусляр») характеризуется атмосферой эйфории и восторга, вызванной свершившейся революцией. Неудивительно, что поэтическое пространство текстов наполнено энергетикой огня, которая в том числе раскрывается в ипостаси солнца. «Солнце всходит» или «солнце взошло» – это лейтмотив ряда поэтических текстов, например: *Пиштӥсь, ӝуась шунды улын Выль коръёсыз корасько*м (Герд 1997, с. 119) ‘Под солнцем светящим, горящим Рубим новые бревна’. Солнце изображается как знак активности, как источник, заряжающий людей жизненной силой, волей и решимостью: *Тынад котырад, тонэ яратыса, Шунды зарниез пазьгем <…> Öжыт улыса, тынад аслад но синъёсыд Шунды луозы. Выль тыл ӝуатскыса Пиштыны кутскозы* (Герд 1997, с. 110) ‘Вокруг тебя, тебя любя, Солнце рассыпало золото <…> Скоро и твои глаза Станут солнцем. Новым огнем Будут светиться’; *Тужгес, эшъёс, ӟечыртэ – Шунды вылэ ыбыштэ! Ми но шунды кадь луом, Выль кужымен ӝуалом!* (Герд 1997, с. 129) ‘Сильнее, друзья, раскачайтесь – Достаньте до неба! Мы тоже будем, как солнце, Будем гореть новым огнем!’.

Так же как в творчестве других поэтов, огонь в поэзии Герда является метафорой революции. Как отмечает А. Блок: «Один из основных мотивов всякой революции – мотив о возвращении к природе… ледники и вулканы спят тысячелетиями, прежде чем проснуться и разбушеваться потоками водной и огненной стихии» [Блок 1962, с. 103]. В его творчестве стихия народного восстания передаётся через такие природные образы, как «грозовой вихрь», «снежный буран», «циклон», «снежная вьюга», «буря на всем белом свете», а также символику огня, воплощенную, прежде всего, в апокалиптическом «мировом пожаре». Герд в этот период также обращается к образу *тылпу*, в том числе подразумевающему обновление, очищение от нечисти: *Тылпу ӝутске – адкоды-а? Дунне кутске сутскыны. Кытын табере узыръёслы Куанеръёсыз вормыны!* (Герд 1997, 114) ‘Пожар поднимается – видите? Мир начинает гореть. Где теперь богатеям Бедных победить!’. В стихотворении «Революци» создан антропоморфный образ революции: *Чебер нылъёсмурт лыктӥз – Горд дэремен, юг-юг йырсиен* (Герд 1997, с. 121) ‘Красивая девушка пришла – В красном платье, со светлыми-светлыми волосами’. На наш взгляд, красное (пурпурное?) одеяние девушки также соотносится с огнем – как теплом и светом, а также кровью или солнцем – как жизнью, таким образом, в тексте используется «цепь» метафорических образов: солнце – девушка – революция. В одноименном стихотворении «Революци» образы огня и солнца «разведены»: *Тон – тыл, Та урод улонэз, Пеймыт дуннеез Сутыса быдтӥсь тыл!* ‘Ты – огонь, Эту плохую жизнь, Этот темный мир Сжигающий дотла огонь!’, *Тон – шунды, Выль улонэз, Выль дуннеез Лэсьтӥсь, шунтӥсь шунды!* (Герд 1997, с. 119) ‘Ты – солнце, Новую жизнь, Новый мир Строящее, согревающее солнце!’. Очевидно, что огонь символизирует разрушительную, вместе с тем очистительную силу, солнце – созидание и жизнетворчество. Универсальность и противоречивость огня Г. Башляр выражает следующим образом: «Огонь представляет собой исключительное явление, способное объяснить все. Если все постепенные изменения можно объяснить самой жизнью, то все стремительные перемены имеют причиной огонь, обладающий избытком жизни. Огонь – это нечто глубоко личное и универсальное. Он живет

в сердце. Он живет в небесах. Он вырывается из глубин вещества наружу, как дар любви. Он прячется в недрах материи, тлея под спудом, как затаенная ненависть и жажда мести. Из всех явлений он один столь очевидно наделен свойством принимать противоположные значения – добра и зла. Огонь – это сияние Рая и пекло Преисподней, ласка и пытка. Это кухонный очаг и апокалипсис… Он дает блаженство и требует почтительности. Это божество охраняющее и устрашающее, щедрое и свирепое. Огонь противоречив, и потому это одно из универсальных начал объяснения мира» [Башляр 1993, с. 19–20].

Характерно, что в данном случае не просто сила слова, но сила поэтического слова, поэзии соотносится со стихией огня: *Тыл кадь пӧсь кылъёсыз сюлэмам тон понйд, Кырӟаны дышетйд, сюлэмме сайкатйд* (Герд 1997, с. 136) ‘Горячие как огонь слова ты вложила в мое сердце, Научила петь, пробудила сердце’; *Выль кужым но выль кылбур Мынам сюлмам жуатйд* (Герд 1997, с. 151) ‘Новую силу и новые стихи Ты зажег в моем сердце’; *Тыл кадь кылъёс со бере Мон дугдылытэк черсйсько* ‘Огненные слова после нее (матери) Я без конца пряду’, *Мемиелэн кылъёсыз Тыл кадь нош сяськаясько* (Герд 1997, с. 153) ‘Слова моей матери Вновь расцветают огнем’.

В текстах, вошедших в три последних раздела сборника «Крезьчи» («Гусляр»), кровь также проявляет свою огненную ипостась: *Мугортйм, вирсэртйм Тыл кадь вир бызьылйз: Бызьылйз, кудӟытйз, Мылкыдмес жуатйз* (Герд 1997, с. 133) ‘По телу, по венам Бегала похожая на огонь кровь: Бегала, опьяняла, Разожгла настроение’. Любопытно, что здесь кровь также соотносится с вином, которое, согласно древнему обряду жертвоприношения, ее олицетворяет. Вообще, если в текстах, вошедших в предыдущие разделы, кровь символизировала страдательно-жертвенное начало, то теперь, наряду с этим, жертвенность во имя революции приобретает характер осознанной необходимости: *Асьмелэн горд вирен пазьгем сюресмы Быремын ӧвӧл на. Жутском. Чыдэтскыса, пиштйсь, жуась инвис сьӧръёсы Чош юн вамыштыса кошком!* (Герд 1997, с. 174) ‘Наш обагренный кровью путь Еще не закончен. Поднимемся. Отдохнув, за светящиеся, горящие горизонты Вместе шагнем’; *Туж Шурдыт, кышкыт Чуказе чукна луылоз – Вир киськыса, музъем гордэктоз. Тон Даськы, возьма! Асьмеос тонэн быром – Дышмонэз ӧжыт ке но ӧлексы каром!* (Герд 1997, с. 110) ‘Очень Жутко, страшно Будет завтра утром – От пролившейся крови земля покраснеет. Ты Будь готов, жди! Мы с тобой погибнем – Врага хотя бы немного покалечим’.

Преобладающий в стихах красный цвет также усиливает впечатление единовластия огня (или крови как огня): *Горд-горд пиштйсь нуналэн* (Герд 1997, с. 128) ‘Красным-красно светящимся днем’; *Тынад сюрес вылад – горд сяська* (Герд 1997, с. 127) ‘На твоем пути – красный цветок’; *Дунне вылтй, Куанеръёстй Горд кылъёсыз Вӧлдйськыто* (Герд 1997, с. 126) ‘По свету, Посреди бедняков Красные слова Распространю’.

Татчы ик ватсасько электротыл суредъёс: *Котыр Шулдыр, Чебер электролампаос, Ворекъясь, жуась сяськаос Сяськаяськизы, Пиштйзы* (Герд 1997, с. 146) ‘Кругом Веселые, Красивые электролампы, Искрящиеся, горящие цветки Расцвели, Заблестели’; *Жуась-пиштйсь тылъёсыд Выль кужымъёс кылдыто* (Герд 1997, с. 152) ‘Твои горящие-сияющие огни Пробуждают новые силы’; *Отын но татын пазьгем кизилиос – Электричество сяськаос Ворекъяло* (Герд 1997, с. 170) ‘Повсюду рассыпанные звезды – Электрические цветы Переливаются’.

Итак, в поэтической реальности текстов, вошедших в разделы «Горд, пиштйсь нуналъёс» (‘Красные, сверкающие дни’), «Шоро-куспо» (‘Посередине’), «Сюреслэн жыныяз» (‘На половине пути’), властвует стихия огня. Образы ветра встречаются крайне редко. Водная стихия также предстает очень скупо; она выражается через весеннее половодье (*тулыс ву, ву тулкым*),

росу, слезы, реку. Заметим, что мотив плача здесь вообще отсутствует, лишь в редких случаях слезы используются для изображения страданий, связанных с прошлым. Наблюдается такая тенденция, что в ряде поэтических произведений образы ветра, водные образы символизируют природу, деревню, а огонь (электрический огонь) – город, завод. Если в поэме «Чагыр ӵын» (‘Голубой дым’) герои выбирают прошлую жизнь, где остались река, ключ, то в стихотворении «Карлы» лирический герой отдаёт предпочтение городу: *Жингрес, шулдыр шуръёсыз Шулдыр карен воштыло* (Герд 1997, с. 152) ‘Звонкие, веселые реки Поменяю на красивый город’. В поэме «Завод» река служит водоразделом, разделяющим жизнь героя на прошлую и будущую, которую он связывает с заводом: *Мон кошкисько. Шур дуре вуыса, Курадӟон пуйыме ву пыдсы выйтӥсько Лэзьыса* (Герд 1997, с. 160) ‘Я ухожу. Придя к берегу реки, Мешок страданий погружаю в воду, Опуская’. Примечательно, что ко всем трем рассматриваемым нами стихиям поэт обращается, изображая свободного человека, а также поэзию, таким образом, их сущность лучше всего раскрывают природно-стихийные образы («Эрказ адямилы» – ‘Свободному человеку’, «Удмурт поэзи» – ‘Удмуртская поэзия’).

Рассмотрим поэтику стихий в текстах, вошедших в сборник «Лёгетъёс» («Ступени»). В поэме «Дас ар» (‘Десять лет’) новый огонь (*выль тыл*) является символом новой жизни: *Тулыс кызьы, выль тыл кадь, выль удъёс Бычыр гинэ Бычырало…* (Герд 1997, с. 204) ‘Как по весне похожие на новый огонь всходы Бычыр всходят…’; *Соку – Пеймыт удмурт корка Выль тыл ӝуатӥськоз; Соку зарни зор кадь Югыт котькытчы пазьгиськоз* (Герд 1997, с. 213) ‘Тогда – В темном удмуртском доме Новый свет загорится; Тогда похожий на золотой дождь Свет повсюду разбрызжется’. Здесь огонь/свет используется и в прямом значении, и в символическом: в обоих случаях является знаком обновления, процветания, созидания, источником жизни и жизненной энергии. В других строках нарисован огонь, который уничтожает старое: *Соку трактор тыл кадь пурӟоз, Вуж улонэз ӝоггес виёз* (Герд 1997, с. 213) ‘Тогда трактор вздыбится, как огонь, Старую жизнь быстрее убьет’; *Гомась Октябрь тӧлперилэн Тылӝуосыз, вань дэриез Сутса, выль улонэз вордэм бере, – Тӥ адӟиды-а, адӟиды-а удмуртэз, удмурт гуртэз?..* (Герд 1997, с. 208–209) ‘Когда пылающего Октябрьского вихря Угли, всю грязь Спалив, сотворили новую жизнь, – Видели ли вы, видели ли вы удмурта, удмуртскую деревню?..’. Последние строки интересны тем, что, во-первых, огонь проявляет свою амбивалентность, знаменуя уничтожение и созидание, смерть и возрождение; во-вторых, присутствует синтетический образ, основанный на браке огня и воздуха: *гомась Октябрь тӧлперилэн тылӝуосыз*. Подобный образ создан и в стихотворении «Ленинград», написанном в 1928 году: *1917-тӥ аре татын ужась калык Горд тӧлпери ӝутӥз… Пазяз эксэйёсыз… Вань дуннелы Адӟиськымон Тылпу со ӝуатӥз…»* (Герд 1997, с. 338) ‘В 1917 году рабочий народ Красный вихрь здесь поднял… Разогнал царей… Всему миру Видный Пожар он разжёг’. Г. Башляр справедливо отмечает: «Созерцатель огня видит в нем образ изменения – стремительного и наглядного. Огню не свойственно абстрактное однообразие водного потока; он растет и меняется быстрее, чем птенец в гнезде среди кустов, за которым наблюдаешь изо дня в день, – и потому он вызывает жажду перемен, желание ускорить время, подвести всю жизнь к завершению, к пределу потустороннего… Зачарованный человек слышит *зов огня*. В разрушении ему видится нечто большее, чем просто изменение, – обновление» [Башляр 1993, с. 19–20].

Глобальные перемены, которые происходят в исторической реальности, выражаются также через парадигму «водных» образов, в том числе через водную стихию: *Толбыт, уйбыт йӧос улын ӝокам шур ву Шӧдэ ке тулысэз, Ӝутэ ке иземысь сое шунды, – Маке быдӟа тулкым*

луса, Со ву сайка, Тудвуаса йӧэз сӧре, пазя, турка, Возь вылъёстӥ пазьгиськыса, вӧл-вӧл лэйка (Герд 1997, с. 209) ‘Когда задохнувшаяся подо льдом в течение всей зимы, ночи речная вода Чувствует весну, Солнце поднимает ее ото сна, – Превратившись в большую волну, Эта вода просыпается, В виде потока разбивает, разбрасывает, раскидывает лед, Разлившись по берегам, течет величаво и плавно’. Итак, с одной стороны, выступают образы *йӧ* (‘лед’), *жокам шур ву* (‘задохнувшаяся в реке вода’) как символы застоя, неподвижности, несвободы, с другой стороны, образы *тулкым* (‘волна’), *тудву* (‘половодье’) являются знаками свободной стихии, способной не только преодолеть, но и смести все преграды на своем пути. Прошлую жизнь также символизируют *йӧзор* (‘град’), *нап бус* (‘густой туман’), *сыр-сыр ты* (‘тряское-тряское болото’). Кровь (*вир*) в значении насилия, угнетения (*удмурт ляльчиез вирасьлэн шиез* ‘жало сосущего кровь у удмуртского бедняка’, *сьӧд вир эксэй* ‘царь с черной кровью’) противопоставляется сокам жизненной энергии, которыми наливается пробуждающийся к новой жизни человек (*выль улон сурсву* – ‘березовый сок новой жизни’, *нап сур кадь* – ‘как густое пиво’). «Воздушные» символы также используются для обозначения грандиозных перемен: *выль улонлэн тӧлпериез* (‘вихрь новой жизни’), *лэйкась эрказ омыр* (‘колыхающийся вольный воздух’).

В таких текстах, как «Вотяк», «Удмурт кыл» (‘Удмуртский язык’), «Ӟеч-а, выль удмурт кырӟан!» (‘Здравствуй, новая удмуртская песня!’), где стержневую суть составляет противопоставление прошлого и настоящего, можно пронаблюдать постоянное обращение к символическим образам стихии огня, воды и воздуха. Например, стихотворение «Ӟеч-а, выль удмурт кырӟан!» (‘Здравствуй, новая удмуртская песня!’) состоит из двух композиционных частей, каждая из которых имеет свой образный ряд. Так, старинная песня, принадлежащая прошлому, метафорически выражается через следующие ипостаси водной стихии: *Синкылиос луса, Лысъёс борды чиль-чиль ошкид* (Герд 1997, с. 233) ‘Превратившись в слёзы, На ветках повисла, блестя’; *Синкыли шуръёс кадь, Пальккиськид вань гуртъёстӥ* (Герд 1997, с. 234) ‘Как реки слез, Разлилась по всем деревням’; *Чик кылбуратэк, Ӝож куараен гинэ бӧрдӥд. Соин тынад гуред гинэ, Тудву кадь лэйкаса, Вӧлскиз бертӥд!..* (Герд 1997, с. 236) ‘Без слов, Только голосом печальным ты плакала. Потому только напев твой, Колыхаясь, как водный поток, Стелился за тобой’. Песня как выражение страданий и скорбей народа передается через подчеркнуто-сгущенную атмосферу затхлости, духоты, сумрачности: *Ӧй вал шокан омыр. Сьӧд ӵын вӧлскиз котыр»* (Герд 1997, с. 233) ‘Не было воздуха, чтобы дышать. Кругом распространялся черный дым’. Однако в финале первой композиционной части стихотворения появляется образ огня и сменяет «влажную» стихию, как символ упорства, закалки, твердости: *Улон мукет тылын гома. Соин сюлэм уг сёт Со выль тылэз Вуж, вашкала кырсен Нош кырсяны…* (Герд 1997, с. 236) ‘Жизнь пылает другим огнем. Потому сердце не дает Тот новый огонь Старой, древней грязью Вновь загрязнить’; *Ӝуась юбо кадь Со кырӟан жутскиз азе – Сьӧд улонэз сутӥз, Сутэ, ялан со юн вазе!* (Герд 1997, с. 237) ‘Как горящий столб Эта песня вознеслась пред взором – Сожгла старую жизнь, Сжигает, всегда звучит сильно!’; *Тыл кадь выль но сэзь кырӟан!..* (Герд 1997, с. 240) ‘Подобная огню новая и бодрая песня!..’.

В стихах, вошедших в сборник «Лёгетъёс» («Ступени»), распространен мотив ковки, подразумевающий в том числе переделку действительности и сопровождаемый образами руды, домны, горна, металла, стали (андан), молота: *Эрикез кема витим, Ас улонмес дуриськом!* (Герд 1997, с. 244) ‘Долго ждали свободу, Свою жизнь куем’; *Рудаез поном тылэ – Сётом выль ӟеч металлэз! Юн сылом, Юн тыл, тылжу Вае уно, уногес! Горнъёсын жуа тыл-шур…* (Герд 1997, с. 245) ‘Руду положим в огонь – Дадим новый крепкий металл! Будем крепко

стоять, Сильного огня, жара Дайте много, больше! В горниле горит огонь-река…’; *Андан кадь мылкыдын Сюэн, сюрсэн бригадиръёс Порто, Пӧзьто, Дуро* (Герд 1997, с. 254) ‘Со стальным настроем Сотни, тысячи бригадиров Сверлят, Варят, Куют’; *Тон жутйськы вылэ, Ӟырдам андан молот! Тон кизь музъем вылэ Тылӝу кизилиос!* (Герд 1997, с. 260) ‘Ты поднимайся ввысь, Накаленный стальной молот! Ты сей на землю Огненные искры’; *Султэ андан кадь, пумтэм чурен! Палькkиське му вылэ, тыл кадь, шурен!* (Герд 1997, с. 273) ‘Встаньте в стальной нескончаемый ряд! Разлейтесь на землю огненной рекой!’ Г. Башляр отмечает: «С точки зрения воображения стихий кузнечное ремесло представляется полным. Оно подразумевает грезы, имеющие отношение к металлу, к огню, к воде и к воздуху» [Башляр 1993, с. 32]. Но, на наш взгляд, вышеприведенный ряд в первую очередь демонстрирует господство огненной стихии. Итак, в стихах, в которых пульсирует пафос новой жизни, владычествует огонь (*тыл, тылӝу, тылпу*), а солнце как огонь, тепло и свет в последнем сборнике поэта, по сравнению со стихотворениями из «Крезьчи» («Гусляр»), встречается гораздо реже.

Характерно, что в завершающий раздел сборника «Лёгетъёс» («Ступени»), «Вужзэ – пором, выльзэ – дуром!» (‘Старое – искореним, новое – скуем!’), вошли тексты, в которых стихия воды вновь выходит на первый план: в облике слез (мотив плача) и вина она выступает как знак прошлой жизни; с другой стороны, проявляется ее функция как стихии произрастания и очищения: *Ӟукна ӟук султыса Киськалом ми, ву вайса, – Мерттосмы соку будоз, Бакчамы шулдыр луоз* (Герд 1997, с. 310) ‘Встав рано утром, Мы польем (саженец) водой, – Саженец наш тогда вырастет, Огород наш будет красивым’. В то же время здесь выделяется стихотворение «Улон» (‘Жизнь’), в котором автор, глобально определяя понятие «жизнь», использует образы воды и огня, уравнивает их по значимости: *Улон – паськыт шур. Ю солэсь вузэ Бадӟым ведраен* (Герд 1997, с. 304) ‘Жизнь – широкая река. Пей ее воду Большим ведром’*; Улон – пӧзись пурты. Тон – пӧзьтйсь тыл. Араты тылдэ! Ӝуа юн! Пӧсьгес! Вашкала эгес Мед пеньӟоз лудэ!* (Герд 1997, с. 304) ‘Жизнь – кипящий котел. Ты – заставляющий кипеть огонь. Разожги свой огонь! Гори сильно! Жарче! Древний обруч Пусть станет золой на поле’.

Как здесь себя проявляет стихия ветра? Она менее активна, по сравнению с другими стихиями. В то же время ветер является главным персонажем в стихотворении «Гуртын буран» (‘В деревне буран’), раскрываясь через такие образы, как *буран*, *пурга*, *сильтӧл* (‘вьюга’), *выль тӧл* (‘новый ветер’), и обнаруживая свою семантическую многогранность. Создается впечатление, что буран, пурга символизируют собой силы, которые разрушают прошлый уклад: *Гуртын буран, Гуртын пурга. Зурка урам, Вуж гурт зурка* (Герд 1997, с. 297–298) ‘В деревне буран, В деревне пурга. Содрогается улица, Содрогается старая деревня’. А «новый ветер» (*выль тӧл*) означает созидательное начало: *Вуж луд быре. Лудын – выль тӧл* (Герд 1997, с. 297) ‘Старое поле исчезает. На поле – новый ветер’. Метафорический образ *Сильтӧл – пыӵал*, видимо, выстроен на свойстве ветра перемещаться быстро и стремительно, молниеносно переносить снег: *Лымы – пуля*. Пурга также обозначает трудности, препятствия, которые встают на пути тех, кто идет вперед: *Ма, кин кырӟа Пурга пыртӥ?* (Герд 1997, с. 299) ‘Да, кто это поет Посреди пурги?’. Примечательно, что рядом с застившим свет бураном здесь соседствует огонь, пожар: *Лымы берга, Инозь жутске. Буран. Пурга. Вуж гурт сутске* (Герд 1997, с. 298) ‘Снег кружит, Поднимается до неба. Буран. Пурга. Старая деревня горит’. Это образы, близкие к блоковским из поэмы «Двенадцать»: огненный вихрь, буря пожаров, ураган огней и т. д. Так, символический характер стихийных образов становится еще более очевидным.

Завершая наши наблюдения, заметим, что в поэзии Герда нередки случаи, когда сущность времени и происходящих в нем процессов поэт выражает одновременно через стихии огня, воды и воздуха, создающих и передающих ситуацию драматизма: *Луоз, дыр, куазь Тылэсь, виресь, тӧлпериесь, йӧэсь, зоресь, Азылань ва-мыш-ты-ку* (Герд 1997, с. 278) ‘Будет, наверняка, погода Огненной, кровавой, взвихренной, ледяной, дождливой, Когда будем шагать вперед’.

Итак, сделаем некоторые выводы.

1. Стихии огня, воды и ветра продуктивно используются поэтом для изображения эпохи 1920–30-х годов: природно-стихийные образы как нельзя лучше и точнее передают характер и существо исторических событий.

2. Из рассмотренных стихий именно огненная стихия в поэзии Герда занимает господствующее положение, Герд – поэт огня.

3. Парадигму «водных» образов составляют вода (*ву*), река (*шур*), слеза (*синкыли*), роса (*лысву*), озеро (*ты*), болото (*нюр*), волна (*тулкым*), поток (*тудву*) и др.; «огненные» образы – огонь (*тыл, электротыл*), солнце (*шунды*), пожар, пожарище (*тылпу*), кровь (*вир*), угли (*тыл-жу*) и др.; стихия воздуха представлена ветром (*тӧл*), вихрем (*тӧлпери*), бураном, пургой и др.; также встречаются синтетические образы *гомась Октябрь тӧлпери, горд тӧлпери, тыл-шур, тылпу зор* и др.

4. На наш взгляд, в стихах из первых разделов сборника «Крезьчи» («Гусляр») – «Эксэй улын» (‘Под царизмом’), «Ӝомо-югдо дыръя» (‘Перед рассветом’) – наблюдается доминирование водной пассивной стихии и неактивность огня; ветер здесь символизирует заброшенность и одиночество человека, противопоставленность ему мира, а также создает ощущение беспокойства, нарастающей тревоги. Далее в текстах на первый план выходит сердечный огонь, огонь сердца лирического героя, обозначающий нарастание революционной энергетики, мобилизацию внутренних сил лирического героя для преобразования мира. В послереволюционных текстах, особенно вошедших в раздел «Горд, пиштӥсь нуналъёс» (‘Красные, сверкающие дни’), господствует огненная стихия, уничтожающая старый мир и трасформирующаяся в свет и тепло созидательного солнца. Преобладает красный цвет, в том числе символизирующий огонь жертвенной крови.

5. В сборнике «Лёгетъёс» («Ступени») также очевидно владычество огня. И это естественно для самоощущения лирического героя, который демонстрирует твердость духа, энергию, волю, активность, т. е. мужское начало. С другой стороны, внутреннюю суть сборника «Лёгетъёс» («Ступени») составляет противопоставление вчерашнего и настоящего, для этого поэт контрастно использует образ огня как символ прогресса и образ воды как знак прошлого.

Характерно, что революция у многих поэтов ассоциировалась с метелью; Герд обращается к этому образу (*тӧлпери, буран*) позже. Очевидно, он наиболее точно выражает с его помощью тревожную ситуацию хаоса 1930-х годов.

6. Образы огня, ветра, воды проявляют свою архетипическую сущность, а также обогащаются символическими значениями, привнесенными советской эпохой.

4.3. Природный мир и природные образы в поэзии Кузебая Герда: семантика и функции

Природа – важная часть художественного мира Кузебая Герда. Так, поэт затрагивает проблему взаимного тяготения поэзии и природы, характерного для всякой культуры. М. Эпштейн отмечает: «<…> природа для поэзии – это как бы ее второе «я», зеркало, в котором яснее узнается собственный облик. <…> Природа – не только тема поэзии, но и наивысший ее идеал <…>» [Эпштейн 2007, с. 21].

Обратим внимание на гердовские строки: *Азвесь гырлыё Турагаедлэсь, Зарни чыртыё Ӵуж уӵыедлэсь Азвесь куаразэ Мон аслым басьтӥ. Зарни гуръёссэ Мон аслым кари – Соос кадь табре Луэ кырӟаме!* (Герд 1997, с. 14) ‘Серебряный голос жаворонка с серебряным колокольчиком, желтого соловья с золотым горлом я взял себе. Золотые напевы я взял себе – теперь могу петь, как они’. На фоне уподобления поэтического творчества песенному искусству природа выступает как эталон совершенства. Распространенной метафорой в творчестве Герда также является уподобление поэта и поэзии цветку: *Удмурт поэтэ. Тон удмурт калыклэн Вордэм, утялтэм сяськаез!* (Герд 1997, с. 104) ‘Мой удмуртский поэт. Ты взращенный удмуртским народом цветок!’ и др. Очевидно, что стихи и цветы сближает красота, совершенство, они оба – явления необъяснимого чуда, истинной гармонии.

В ряде стихов Герда природа выступает как источник поэзии, а также как медиум, посредник между поэтом и адресатом: *Эрказ тӧл бӧрсьы кылбурме лэзьясько* (Герд 1997, с. 53) ‘За вольным ветром отправляю стихи’.

Другой аспект изображения – природа и социум. С одной стороны, природный мир в поэзии Герда сочувствует простому, обездоленному человеку: *Калыклэсь курадӟемзэ жаляса лулӟыло бусыос* (Герд 1997, с. 26) ‘Сочувствуя страдающему народу, вздыхают поля’. В то же время есть стихи, где природа равнодушна к человеческой участи: *Чал-чал соос* (вием солдатъёс – *С. А.*) *шоры учко Чагыресь инъёс, пилемъёс, Уг кылӥськы Инмарлэн куараез* (Герд 1997, с. 35) ‘Молча смотрят на них (на убитых солдат – *С. А.*) Голубые небеса, облака, Не слышен глас Господа’. Человек так несчастен, что даже природа как будто отвернулась от него. Противостояние с природой также вырисовывается в стихотворении «Уйшор тӧл» (‘Северный ветер’).

Проблема соотношения природы и цивилизации, природы и технического прогресса в поэзии Герда также раскрывается неоднозначно. Создается впечатление, что поэт умозрительно воспевает завод, производство, город, однако душа его привязана к земле, цветам, родной природе: *Та шимес бадӟым городын Бусыослэсь мӧзмисько, Лыз сяськаосы шоры учкыкум, Бусыостӥ ветлэм кадь луко!..* (Герд 1997, с. 323) ‘В этом большом мрачном городе Скучаю по полям, Когда смотрю на синие цветы, Как будто бы хожу по полям!..’.

Одна из характерных черт поэтики Герда – выражение природного мира через мир социума, и наоборот. Подтверждением тому служат и образные параллелизмы: *Инмын ӝуась кизилиос кысӥзы, Германь оже гажан пиос ышизы* (Герд 1997, с. 25) ‘На небе горящие звезды погасли, На германской войне суженые сгинули’. В ряде случаев можно вести речь о полной слиянности человеческого и природного миров («Сяськаос» – ‘Цветы’).

В стихотворении «Ваёбыж» (‘Ласточка’) актуализирована нравственно-экологическая проблематика. Оно о поведении детей, но явно написано для взрослых; очень лаконичное по форме, без всякого назидания, звучит почти как констатация: *Нылпиос шудыса Изэн лэзязы – Вань ужзэ* (ваёбыжлэсь – *С. А.*)*, шудзэ шудыса Сӧризы* (Герд 1997, с. 337) ‘Дети,

играя, Забросали камнями – Все сделанное (ласточкой), ее счастье играючи Разрушили’. Драматический эффект достигается за счет использования омонимов: *шудзэ шудыса*.

Рассмотрим, как изображены в поэзии Герда времена года. Поэт явно тяготеет к поэтике осени. Четыре стихотворения имеют одноименное название «Осень» (‘Сйзьыл’). Два из них вошли в раздел «Эксэй улын» (‘Под царизмом’) сборника «Крезьчи» («Гусляр»). Пейзажная конкретика в них очень скупа. В стихотворении «Сйзьыл» (Корка котырам мерттэм садэ…) – ‘Осень’ (Сад, посаженный вокруг моего дома…) две первых строфы, в которых рисуется унылый осенний пейзаж, оказываются прологом к изображению социальных проблем. Осенняя слякоть «рифмуется» с бедностью, обделенностью и обреченностью людей: природа так же мрачна, скорбна и неутешительна, как и состояние забитого народа.

В то же время чисто-пейзажные «осенние» стихи автор не включил в свои поэтические сборники. Стихотворение «Сйзьыл» (Ӵыж-ӵыж горд, бусйр но, ӵуж но льӧль…) – ‘Осень’ (Ярко-красный, фиолетовый, желтый и алый…) поражает буйством, «оргией» красок. Своеобразно оно и тем, что люди и природа представлены как компоненты одной картины: человеческий быт становится частью пейзажа, природа – частью человеческой жизни. В одноименном стихотворении «Сйзьыл» (Туннэ ӵукна, югыт луон дыръя…) – ‘Осень’ (Сегодня утром, в предрассветный час...) осень персонифицирована в виде человека: *Ӧсме усьтӥ… Сылэ корказьын Пересь Сйзьыл… Дйсез кесяськемын…* (Герд 2002, с. 198) ‘Открыл двери... Стоит на пороге Старая осень… Одежда рваная...’. Как и в предыдущем стихотворении, здесь тоже царство красок – *ӵуж* (‘желтый’), *горд* (‘красный’), *зарни* (‘золотой’), *бусйр* (‘фиолетовый’), *лель* (‘алый’). Помимо этого автор использует оригинальный сюжетный ход: листья – это как будто бы разноцветные письма, которые Осень вручает человеку. А содержание письма таково: *Гужем ортчиз* ‘Лето прошло’. Вторая весточка от Осени – пришла зима. Осень стара, потому что ее время уходит, она знаменует собой переход от лета к зиме. Осень ласкова, мягка, по-человечески участлива.

Образ весны в стихах «Тулыс вуоз» (‘Весна придет’), «Нош ик тулыс» (‘Снова весна’) символизирует начало новой жизни. В стихотворении «Революци» автор представляет революцию в виде девушки-весны, приход которой преображает землю.

Собственно зиме автор посвятил очень мало строк. По существу речь идет о двух стихотворениях: «Толалтэ» (‘Зима’) из сборника «Крезьчи» («Гусляр») и «Азьланьын» (‘Впереди’), не вошедшее в поэтические книги. Общим является то, что автор не поэтизирует зиму, она рисуется как время, которое надо изжить. Зима предстает субъектом, несущим смерть: *Йӧ кынтӥз чупрес шуръёсыз, Кын виылӥз куальтыртӥсь куаръёсыз* ‘Лед заморозил бодрые реки, Мороз застудил (*букв.* убил) шаловливые листья’, *Шим-шим котыр… котьмар но быриз, Тэль но, бусы но кынмиз, кулӥз* (Герд 1997, с. 63) ‘Вокруг тоскливо… все кончилось, И лес, и поле замерзли, умерли’. В стихотворении «Азьланьын» (‘Впереди’) зима рассматривается как пред-дверие, пред-восхищение весны, проступает решительная позиция лирического «я»: *Уг кышкаськы мон кынлэсь, Визьтэммем, урмем тӧллэсь! Мон тодйсько: азьланьын – тулыс, Азьланьын – выль сяська, выль лыс!* (Герд 1997, с. 332) ‘Я не боюсь мороза, Сумасшедшего, буйствующего ветра! Я знаю: впереди – весна, Впереди – новый цветок, новая хвоя’.

Уже само название второго поэтического сборника Герда «Сяськаяськись музъем» («Цветущая земля») исключает изображение зимы, осени. Здесь властвует лето, а также есть приметы поздней весны. Примечательно, что «лето» у Герда – это поэзия будничного труда.

Оно почти всегда идет в паре с «вечером». Так, мы обнаруживаем три одноименных стихотворения «Гужем жыт» (‘Летний вечер’), написанных в разных жанрах: элегия, песня и сонет.

Времена года в поэзии Герда иногда выполняют функцию психологического фона, к примеру, в элегии «Мон соин пумиськи» (‘Я встретился с ней…’). Как известно, элегическому жанру свойственны грустные раздумья. Стихотворение композиционно делится на три части. Вначале нарисована картина первой встречи лирического героя со своей возлюбленной. Осенний лес, шорох и шёпот листьев, желтое одеяло, укрывающее влюбленных – антураж, сопутствующий романтическим отношениям. Тишину леса, в которой слышно шуршание листьев, поэт передает через обилие шипящих звуков: *ӵаштыртыса* (‘шурша’), *ӵуж куаръёс куашказы* (‘опали желтые листья’), *ӵошен ӟыгырскыса* (‘обнявшись вдвоем’*), ӵуж шобретэн шобыръязы* (‘желтым одеялом укрывали’). Многоточия создают таинство недоговоренности, умолчания о том, о чем знают только двое. Вторая часть стихотворения состоит лишь из одного слова: *Люкиським* (Герд 1997, с. 75) ‘Расстались’. Лаконизм выразительнее передает боль, подавленность, потерянность лирического героя. Многоточие, следующее за единственным словесным образом, расширяет его смыслы, не позволяя ограничиться только констатацией факта. В третьей части стихотворения воспроизведена картина тоскующего лирического героя на фоне следующей осени. Все, казалось бы, по-прежнему: шурша, падают желтые листья. Но теперь они покрывают ковром просто землю, а не двоих влюбленных. Гармония в природе резче проявляет дисгармонию в отношениях влюбленных. Неизменное состояние природы контрастирует с временностью, непостоянством человеческих отношений. Многоточия в этом случае выражают ностальгическую грусть, растерянность лирического героя, который, собственно говоря, не может до конца разобраться в своих чувствах: *Оло куректӥсько, оло мӧзмисько – Ачим но уг валаськы. Уг тодӥськы* (Герд 1997, с. 76) ‘То ли горюю, то ли тоскую – И сам не пойму, Не знаю’. В целом, в данном поэтическом произведении Герда взаимопроникают пейзажные картины и ощущения человека, природа здесь как фон оттеняет психологическое состояние, душевную драму лирического героя.

К этому же типу, пожалуй, относится замечательное стихотворение Герда «Нош тон, сюлмы?..» (‘А ты, мое сердце?..’). В нем представлены сменяющие друг друга времена года – осень, зима, весна – как символ неизменности миропорядка. Каждую строфу автор завершает вопросом: *Нош тон, нош тон, мынам сюлмы?..* (Герд 2002, с. 199) ‘А ты, а ты, мое сердце?..’. Вопрос, имеющий отношение к личной, душевной жизни лирического героя, никак не связан с картинами природы, но в нем звучит внутренний диссонанс. Непонятно, что гложет душу лирического героя, на что реагирует его сердце: *Вуоз сӥзьыл. Куаръёс куашкалозы. Усёз пужмер. Луоз шимес, мӧзмыт… Луд ӟазегъёс ваньзы ик лобӟозы… Нош тон, нош тон, мынам сюлмы?..* (Герд 2002, с. 199) ‘Придет осень. Опадут листья. Выпадет иней. Станет мрачно, тоскливо… Улетят все дикие гуси… А ты, а ты, мое сердце?..’. Стихотворение проникнуто щемящей грустью и болью, источник которых не ясен.

Лейтмотивные природные образы в поэзии Герда – это поле, рожь, ветер и др. Как можно заметить, в ряде стихов *бусы* (‘поле’) идет в связке с *жаг-турын* (‘сорняк’) и *пушнер* (‘крапива’) и является атрибутом отсталости, социального неблагополучия. Однако *бусы* выступает и символом свободной, счастливой жизни: *Удмурт калык сьӧд тэльысь Паськыт бусые потоз!* (Герд 1997, с. 73) ‘Удмуртский народ из темного леса Выйдет на широкое поле!’. Даже влюбленные герои Герда, как правило, гуляют не в лесу и не на лугу, у реки, а на поле, таким образом, это еще и топос любви: *Ӧс но пытсамтэ. Уйбыт мон ӧй изь: Ӵуж ӟег бусыысь*

Вити лыктэмдэ (Герд 1997, с. 191) ‘И двери не заперты. Всю ночь я не спал(а): С поля, где растет желтая рожь, Ждал(а) твоего прихода’; *Яратїськом ке асьмеос, Тулыс бусы кадь луиськом* (Герд 1997, с. 338) ‘Когда мы любим, Становимся, как весеннее поле’. Автор посвящает полю в высшей степени поэтичное стихотворение – «Бусы» (‘Поле’), в котором использованы оригинальные метафоры: *Бусы – бадзым Будзын крезь, Ӵуж ӟег – зарни сиосыз. Тӧл – со крезьлэн шудйсез: Ӟеген шудо киосыз!* (Герд 1997, с. 177) ‘Поле – большие Великие гусли, Желтая рожь – золотые струны. Ветер – гусляр: На (струнах) ржи играют его руки’. Ветер – это то, что заставляет окружающий мир звучать, звенеть, петь, быть может, поэтому этот образ так часто используется поэтом. Иногда он обнаруживает себя через волнение ржи, движение деревьев: *Тулкымъяськись, някыръяськись Ӟегъёс пӧлтӥ Пельпумаз кусоен ляльчи кошке. Сое адзыса, ӵуж ӟег някыръяське. Някыръяське, мыкыръяське, Бусы тыр вераське* (Герд 1997, с. 69) ‘Среди волнующейся, нагибающейся Ржи С косой на плече идет батрак. Увидев его, желтая рожь качается. Качается, нагибается, На все поле (громко) разговаривает’; *Укно улын чебер льӧмпу, Чебер льӧмпу някыръяське* (Герд 1997, с. 184) ‘Под окном красивая черемуха, Красивая черемуха качается’. Автору свойственно рисовать окружающий мир в движении. Одно из характерных пейзажных стихотворений Герда – «Кызьпуос» (‘Березы’), где ветер, наряду с березами, является персонифицированным образом: *Котыразы юмшась тӧлъёс Арган шудса тӧлало* ‘Вокруг них (берез) праздно-гуляющие ветры, Играя на гармони, дуют’, *Юмшась пиос, юмшась тӧлъёс, Вож нылъёсыз чупало* (Герд 1997, с. 188) ‘Празднично-гуляющие парни, празднично-гуляющие ветры, Целуют зеленых дев’. Автор удивительно ярко и зримо передает пластику деревьев: *Ӵаштрак! Кизэс шоналто но Бамзэс ватса някырско. Тӧлъёс лушкем чупалто но Нылъёс борды зыгырско* (Герд 1997, с. 188) ‘Ӵаштрак! Машут рукой и, Закрыв лицо, нагибаются. Ветры тайком целуют и Обнимают девушек’. Оригинальный образ поющих и танцующих берез, наверное, впервые в удмуртской поэзии создан именно Гердом. Характерной чертой стихотворения является и то, что природа здесь наполнена флюидами любви.

Совершенно другой характер – космический – присущ «ветру» в социальных стихах Герда, особенно в тех, которые вошли в сборник «Лёгетъёс» («Ступени»): *Гомась Октябрь тӧлперилэн Тылӝуосыз* (Герд 1997, с. 208) ‘Угли Пылающего Октябрьского вихря’; *Ой, тӧл шула! Ой, тӧл зола! Гуртын буран, Гуртын пурга* (Герд 1997, с. 297–298) ‘Ой, ветер свистит! Ой, ветер крепчает! В деревне буран, В деревне пурга’. Это уже стихия. Особенно концентрированно социально-политический подтекст природного образа выражен в уподоблении: *Лымы – пуля. Сильтӧл – пыӵал* (Герд 1997, с. 298) ‘Снег – пуля. Буря – ружье’.

Лес для Герда является средоточием темного прошлого и определяется такими эпитетами, как черный, темный (*сьӧд тэль*), страшный (*шимес тэльёсын*, *туж шимесэсь тэльёсы*), старый (*вуж тэль*). Что касается отдельных деревьев, то у Герда есть посвящения липе, березе, черемухе, также перечисляются ольха, клен, рябина, осина. Это все «прозрачные» лиственные деревья, и они существуют как часть деревенского пейзажа. В этом Герд близок к Есенину.

Остановимся на образе светил. *Шунды* (‘солнце’), конечно же, – один из излюбленных образов Кузебая Герда. В стихотворении «Мед луоз вал» (‘Пусть бы стало’), написанном в 1923 году, создан космический образ: *Мынам Инмаре – горд шунды. Солы вӧсяськисько. Тӥ монэ визьтэм шуоды – Мынам Инмаре – горд шунды: Со мыным шуд сётэ куддыр, Мон солы оскисько… Мынам Инмаре – горд шунды. Солы вӧсяськисько!* (Шкляев 1995, с. 71) ‘Мой Бог – красное солнце. Ему поклоняюсь. Вы меня назовете глупым – Мой Бог – красное солнце: Оно мне иногда дает счастье, Я ему верю… Мой Бог – красное солнце.

Ему поклоняюсь-молюсь!’ Здесь явно отражено языческое поклонение солнцу. Одним из самых распространенных значений «солнца» является *шуд* (‘счастье’): *Шундыез, шудэз юн киямы кутытэк, Возьыт тэль шоры дугдыны* (Герд 1997, с. 174) ‘Солнце, счастье крепко в руки не взяв, Стыдно остановиться посреди леса’; *Потоз шудбур шунды сямен, дунне вылэ вӧлдйськоз* (Герд 1997, с. 115) ‘Выйдет счастье, подобно солнцу, разнесется по миру’. Также характерна метафора *революция-шунды* («Революци», с. 121–122) ‘революция-солнце’.

В сборник «Сяськаяськись музъем» («Цветущая земля») автор включил стихотворение «Коркан шунды» (‘В доме солнце’), в котором нарисовано «земное» солнце, похожее на шаловливого проказника. Таким образом, величественность светила в основном характерна стихам, вошедшим в сборник «Крезьчи» («Гусляр»). Что касается специфики образа солнца в поэтических произведениях, включенных в сборник «Лёгетъёс» («Ступени»), то, во-первых, здесь это уже достаточно редкий образ, во-вторых, символический подтекст исчезает, ибо соцреалистическая концепция, характерная для данного корпуса текстов, подразумевает реализованность самых светлых мечтаний о счастливой жизни.

Что касается пейзажа восхода, то он тоже рисуется двояко: как отсчет, начало нового времени и просто как явление природы. «Восход солнца» синонимичен приходу, наступлению новой жизни: *Шунды жужаны кутске – Удмуртъёс доры но выль улон лыктэ!* (Герд 1997, с. 104) ‘Солнце начинает всходить – И к удмуртам приходит новая жизнь!’; *Табере шунды жужаз, Сьӧд дуннеез со улляз* (Герд 1997, с. 128) ‘Теперь солнце взошло, Оно прогнало черный мир’. Если в предыдущих стихах восход солнца обозначен только как перспектива счастливых перемен («Зарни шунды жужалоз» – ‘Золотое солнце взойдет’), то в вышеназванных стихах это уже свершившийся факт.

Несколько слов о стихотворении «Шунды пуксён» (‘Закат’). Оно напоминает загадку. Однако загадке предшествует разгадка: *Шунды тэль сьӧры пуксе, Зарни бурдъёссэ кысэ…* (Герд 2002, с. 194) ‘Солнце садится за лес, Золотые крылья гасит…’. Затем идет перечень вопросов, предполагающих сущность данного явления. Их своеобразие в том, что образ златокрылого солнца предстает в призме огненно-кровавых всполохов времени: *Мар-о со? Оло горд ож Бышкалтйз инме штыкъёссэ? Оло жуась быжзэ Тэль сьӧры урдйз горд ош? Оло жуаны кутскиз Вуж дуннелэн йырсиез? Виресь ляльчи сиес Оло сисьмыса пазьгиськиз?!* (Герд 2002, с. 194) ‘Что это? Или красный бой Вонзил в небо свои штыки? Или свой горящий хвост Поставил стоймя за лесом красный бык? Или загорелись Волосы старого мира? Или кровавый батрацкий хомут, Сгнив, разлетелся?!’. Характер этих соотнесений, во-первых, позволяет задуматься о том, настолько чудно и таинственно данное явление природы. Во-вторых, очевидно, что природа осмысляется поэтом в свете социальных потрясений. Кольцо замыкается первоначальными строками, которые «нейтрализуют» хлесткость и экспрессивность метафор, создавая эффект сонного умиротворения: *Шунды тэль сьӧры пуксе, Зарни бурдъёссэ кысэ* (Герд 2002, с. 194) ‘Солнце садится за лес, Свои золотые крылья гасит…’.

Таким образом, природа в поэзии Герда представлена в разных планах: социально-символическом, созерцательно-эстетическом. Ряд образов имеет амбивалентный характер. Чисто пейзажные стихи Герд в основном включил в сборник «Сяськаяськись музъем» («Цветущая земля»), часть из них была опубликована на страницах газет и журналов. В большинстве поэтических произведений из сборника «Крезьчи» («Гусляр») природа выступает как свидетель и участник социальных процессов, происходящих в судьбе народа. Вместе с тем природа в поэзии Герда практически не представлена как способ самовыражения лирического героя.

4.4. Время в поэзии Кузебая Герда

Каковы отношения Кузебая Герда со временем – эпохой, жизнью? Каковы приметы времени в художественном мире поэта? Несомненно, Герду присуще чувство исторического времени. Как пишет венгерский литературовед П. Домокош, «в лирике Герда точно и верно воспроизведена удмуртская история»: «Революция и гражданская война, изменяющееся удмуртское село, индустриализация, превращающийся в рабочего крестьянин… – все это современная история, и под пером К. Герда она превращается в художественную литературу» [Домокош 1993, с. 239].

Соотношение прошлого, настоящего и будущего претерпевает в поэзии Герда эволюцию. В ряде стихов из сборника «Крезьчи», 1922 («Гусляр») счастье народа связано с чаемым будущим. Ему противопоставляется настоящее, ассоциирующееся с остановившимся, «замороженным», монотонным временем. В таком случае жизнь выступает как цепь однообразных событий, тяготящих, угнетающих своей повторяемостью: *Чал-чал асьмеос гуосамы улӥськом – Изиськом, сиись̈ком, юиськом* (Герд 1997, с. 21) ‘Молча мы в наших норах живем – Спим, едим, пьем’. О таком явлении М. Голубков пишет: «Прошлое неприемлемо потому, что время лишено в нем длительности, движется как бы по кругу; поступательное движение вперед отсутствует, а потому время обесценивается, воспринимается как бесконечный и бессмысленный повтор. Время в такой концепции воспринимается не как движение, развитие, но как топтание на месте, движение по кругу, в никуда» [Голубков 1992, с. 125]. Основной мотив стихов, вошедших в раздел «Эксэй улын» (‘Под царизмом’), можно выразить так: прошлое уже свершилось, будущего пока нет. Время, которое следует изжить, выражается через темпоральные образы «осени», «зимы», «ночи». Таким образом, природные циклы служат метафорическим средством выражения конкретно-исторического времени.

Второй раздел сборника «Ӝомо-югдо дыръя» (‘Перед рассветом’), судя по названию и тональности включенных сюда текстов, отражает «предрассветное» время и символизирует близость перемен. Будущее видится в образе «весны», «солнца». Его приближению мешает прозябание темного народа, пребывающего во сне, т. е., вне времени. Изобилие императивов в текстах отражает стремление лирического героя пробудить свой народ, встряхнуть, сдвинуть с места. Итак, если в первом разделе доминирует несчастливое настоящее время, то во втором – просматривается временная оппозиция: настоящее – будущее.

Название третьего раздела сборника «Крезьчи» («Гусляр») – «Горд, пиштӥсь нуналъёс» (‘Красные, сверкающие дни’) – тоже имеет прямое отношение ко времени и ассоциируется с революционными днями. В ряде текстов лирический герой приветствует изменения. Безвременье сломлено, время разомкнуто и устремлено вперед. По мнению А. Г. Красильникова, «между этими двумя мирами – прошлым и революционным настоящим – существует разрыв. Они изолированы друг от друга. Прошлый мир с его статикой и замкнутостью в себе просто выбывает из исторического движения. Новая жизнь как бы приходит вдруг, но в то же время естественно так, как на смену зимней стуже приходит весна» [Красильников 1988, с. 83]. В стихотворении «Удмурт автономи» (‘Удмуртская автономия’) ярко воплощен принцип противопоставления современной действительности, с одной стороны, прошлого, с другой, – радужной будущности. Соответственно в тексте представлено и прошедшее, и настоящее, и будущее грамматическое время. Такое крупное событие в жизни удмуртов, как автономия, заставило поэта по-новому взглянуть на жизнь, призадуматься над перспективой развития родного народа, но, чтобы лучше представить ее,

в первой части Герд обращается к показу прошлой кошмарной жизни народа. Пожалуй, по отношению к этому тексту справедливы слова: «Прошлое, будущее связаны не нитями преемственности, но противоположны друг другу, между ними существует непримиримая оппозиция и единственным условием достижения взыскуемого завтра является полное и безоговорочное отречение от вчера» [Голубков 1992, с. 124].

Сборник «Лёгетъёс», 1931 («Ступени») Герда включает в себя стихотворения, большая часть из которых написана в 1928–1930-е гг., следовательно, в новой исторической ситуации. В них четко выражена антитеза прошлого и настоящего, вариациями которой являются оппозиции *толон – туннэ* (‘вчера – сегодня’), *азьлон – табре* (‘раньше – теперь’). Именно они составляют стержень таких стихотворений, как «Вотяк», «Выль удмурт» (‘Новый удмурт’), «Ӟеч-а, выль удмурт кырӟан!» (‘Здравствуй, новая удмуртская песня!’), «Коммун корка» (‘Дом коммуны’), «Окыльна секлетар» (‘Секретарь Акулина’) и др. В сборник включена поэма «Дас ар» (‘Десять лет’), посвященная юбилею Удмуртской автономии, ее сюжетно-композиционную основу также составляет противопоставление прошлого и настоящего. Таким образом, грезы о будущем превратились в явь – «золотой век», что вполне соответствует концепции времени в эстетической системе социалистического реализма.

Отдельный раздел в сборнике «Лёгетъёс» («Ступени») составляют стихи, посвященные В. И. Ленину. Наиболее значительное произведение – поэма «Ленин» – основано на впечатлении от трех встреч. Рисуя исторической важности события, поэт точно датирует события, выхватывая в памяти самые важные из них: 1919-й год, 21 января 1921 года, 21 января 1925 года. Ленин рисуется как гарант преемственности, необратимости преобразований, связи настоящего с будущим, приравненным к неизменно-вечному.

В поэзии Кузебая Герда, так же как в поэзии любого автора, нашли отражение мысли о временах жизни человека, а именно мысли об уходящей молодости и ее безвозвратности, о кратковременности человеческой жизни, о неотвратимости старости и смерти. Среди текстов, где речь идет о молодости, – «Берыкто» (‘Возвращу’), «Капчи дйсьёс» (‘Легкие одежды’), «Вало дурын» (‘У реки Вала’) и др. Стихотворение «Вало дурын» (‘У реки Вала’) – это один из тех немногочисленных случаев, когда текст связан с биографией поэта; вообще-то в лирике К. Герда мало личных моментов, свои чувства и настроения он умеет обобщать так, что сам остается как бы скрытым, его стихотворения чаще выражают коллективное переживание, являются отзвуком коллективного опыта. Текст обрамлен раздумьями о юных годах, в авторских интонациях сквозит легкая светлая грусть об их невозвратности. Основную часть стихотворения составляют картины прошлого, которые выстраиваются в виде мозаики воспоминаний. Лирический герой говорит об уходе: *Ӧжыт улса кошко…* (Герд 1997, с. 351) ‘Через некоторое время уйду…’. Идет ли речь об уходе из жизни или от реки Валы? На первый взгляд, герой прощается с Валой: *Я, ӟеч лу, Вало шур!..* (Герд 1997, с. 351) ‘Ну, прощай, река Вала!..’. Тем не менее, мысль об уходе звучит двусмысленно. Возможно, здесь актуализируется и архаичная семантика реки как жизни, реки как времени.

Стихотворение «Пинал даур сярысь» (’О молодой поре’) представляет собой своеобразный «свод» четверостиший, фольклорных по своей сути и объединенных общей тематикой: *Ву вылын – тӧдьы тысяртчыед, Дырыз ке вуиз – сьӧдэктоз; Милям но даур тысяртчы кадь, Дырыз ке ортчиз – бырылоз»* (Герд 1997, с. 328) ‘На воде – белая кувшинка, Придет срок – почернеет; Наш век тоже как кувшинка, Минет срок – закончится’. Параллель «природа – человек» проходит через все стихотворение. К примеру, осень традиционно соотносится с такой стадией человеческой жизни, как старость: *Сӥзьыл вуэмъя, тӧл тӧламъя, Ӱуж-ӱуж*

усе беризь куаред; Даур ортчемъя, пересьмон вуэмъя, Шар-шар усе синмысь синкылиед (Герд 1997, с. 327) ‘С приходом осени, под дуновением ветра, Желтым-желто падают листья с липы; С уходом века, приближением старости, Шар-шар капают из глаз слезы’.

Отдельно выделяются стихотворения Герда о старости: «Пересьмон» (‘Старость’), «Уг лэзьы» (‘Не пущу’). Поэтическое произведение «Пересьмон» представляет собой философское рассуждение о природе старости. Персонифицированный персонаж *Олокин* (‘Кто-то, Некто’) неузнаваемо преображает внешность молодого человека: *Чилясь сьӧд-сьӧд йырсиосме Олокин пурысьтатӥз. Чагыр, чебересь синъёсме Олокин ӟаректытӥз* (Герд 1997, с. 76) ‘Мои блестящие черные-черные волосы Неизвестно кто сделал седыми. Мои голубые, красивые глаза Неизвестно кто сделал тусклыми’. В основе стихотворения лежит принцип антитезы: старость противопоставляется идеалу народной красоты, которая совпадает с молодостью. Герой пребывает в трагическом недоумении, растерянности, и его напряженное психологическое состояние выдает синонимический ряд, состоящий из четырех отрицаний: *Чик ӧй тоды, ӧй шӧды, Чик ӧй чакла, ӧй вала мон…* (Герд 1997, с. 76) ‘Совершенно не знал, не почувствовал, Совсем не обратил внимание, не понял я…’. В стихотворении «Уг лэзьы» (‘Не пущу’) фигурирует антропоморфный персонаж по имени Пересьмон. Но если в вышерассмотренном тексте лирический герой принимает старость как неотвратимость, хотя и старается отнестись к своему «преследователю» шутливо-иронически, то в последнем он сопротивляется старости, что отчетливо выражено и в заголовке произведения. Слова, с которыми герой обращается к старости: *Эн йыгаськы мон доры, Эн лыкты, эн пыры. Дорам мон ӧвӧл!* (Герд 1997, с. 40) ‘Не стучись ко мне, Не приходи, не заходи. Я не дома!’ по сути, наивны. Но, с другой стороны, они свидетельствуют о решимости вступить в схватку со Старостью, о некоем преимуществе героя перед этим субъектом. Идея бессмертия связана у Герда, во-первых, с самопожертвованием, жертвенной смертью во имя счастья народа, во-вторых, бесконечность конечной человеческой жизни связывается с неувядаемостью поэтического слова, с вечностью Поэзии.

Таким образом, Кузебай Герд впускает в свою поэзию мощный поток исторического времени, для художественного выражения которого в том числе использует символически насыщенные природные образы. Особенность изображения осени, зимы, весны заключается в том, что природное время обретает в поэзии Герда линейный характер: лирический герой устремлен к вечной весне и не желает возврата осени и зимы. В поэтических произведениях Герда, вошедших в сборник «Крезьчи» («Гусляр»), дореволюционное и пореволюционное время контрастируют друг с другом как неподвижное и стремительно летящее вперед, несчастливое и эйфорическое. Что касается поэтических текстов из сборника «Лёгетъёс» («Ступени»), то лирический герой здесь стоит лицом не к будущему, а к прошлому, ибо именно в сравнении с ним оцениваются грандиозные свершения настоящего времени.

Стихи Герда о временах жизни не отличаются личностным характером. С одной стороны, размышляя о молодости, старости, автор основывается на традиционной точке зрения. С другой стороны, философские вопросы о жизни, смерти и бессмертии рассматриваются в подчиненности преходящим временам эпохи, ибо человек не имел права ощущать себя отдельно от истории, мыслить о себе, как об автономной личности со своей юностью, зрелостью и старостью.

4.5. Тема империалистической войны в поэзии Кузебая Герда

Кузебай Герд в своей поэзии откликался на все важнейшие события истории. В том числе в его поэтических произведениях нашли отзвуки и раскаты Первой мировой войны: это поэма «Эксэй ож» (‘Царская война’), стихотворения «Эксэй кошкиз войнае» (‘Царь ушел на войну’), «Уйин фронтын» (‘Ночью на фронте’), «Мӧзмись солдатка» (‘Тоскующая солдатка’), «Лекрутъёс» (‘Рекруты’) и др. Рассмотрим особенности некоторых произведений.

Поэма «Эксэй ож» (‘Царская война’), одно из юношеских творений Герда, была создана в 1916 году и явилась откликом на кровопролитную бойню, продолжавшуюся третий год подряд. Отдельной книгой произведение вышло в Казани в 1919 году под названием «Ож» (‘Война’), затем в первоименной версии было включено в сборник «Крезьчи», 1922 («Гусляр»). Можно сказать, что Герд данной поэмой ярко заявил в удмуртской литературе тему «человек и война».

Поэма, в которой преобладает эпическое начало, состоит из 4-х частей. В первой части произведения изображено, как мобилизованный на германский фронт Микта призывает солдат бросить оружие, чтобы понапрасну не гибнуть за царей и не убивать таких же, как сами, простых крестьян-земледельцев. Герой, с одной стороны, обыкновенный простой человек, из народных низов. Вместе с тем он показан как исключительная личность, выделяющаяся из общей инертной, послушно-покорной массы своей сознательностью и решительностью. Пламенная речь Микты, обращающегося к солдатам, раздается на фоне боязливого молчания народной массы, являя прием оппозиции. Характеризуя фронтовиков, лишенных воли сопротивляться обстоятельствам, повествователь использует сравнение с «червями», являющееся в поэзии Герда лейтмотивным и означающее крайнюю степень уничижения: *Нумыръёс сямен, мур окопе Соос огазе шымырскизы* (Герд 1997, с. 32) ‘Словно черви, в глубоком окопе Они свернулись в один комок’.

Во второй части поэмы изображен жестокий ночной бой. Отблески закатного солнца заранее предвещают его трагический исход. «Цветовые» образы являются семантически-значимыми и в следующих строках: *Чызак вирен тӧдьы лымыез, Пурысь шинельзэс Соос гордмазы…* (Герд 1997, с. 33) ‘Обильной кровью белый снег, Свои серые шинели Они обагрили…’. Бунтарь Микта, демонстративно отстранившийся от участия в бою, предстает в героико-романтическом ореоле: *Батыр суйёсыныз пыӵалзэ кутӥз, Шунды кадь синъёсыныз Котырзэ учкиз…* (Герд 1997, с. 33) ‘Богатырскими руками взял ружьё, Глазами как солнце Огляделся вокруг…’. Он, направивший оружие не на германцев-солдат, а на царского офицера, был застрелен другими офицерами.

Последняя строфа данной композиционной части насыщена глаголами, идущими в конце каждой строки и воссоздающими звуковой облик кровавой войны: *пыӵалъёс тачыртӥзы* (‘ружья трещали’), *пулемётъёс кесяськизы* (‘пулеметы кричали’), *пушкаос гудыръязы* (‘пушки грохотали’) и т. д. Таким образом, ночь предстает как время хаоса и смерти.

В третьей части поэмы изображено утро; ужасающая картина, предстающая после ночного сражения, увидена очами солнца. Детально-натуралистически воссозданная покалеченная телесность выступает как следствие страшной войны: *жиляк кудӥзлэн тӥямын пыдъёсыз* (‘у некоторых раздроблены ноги, руки’), *йырыз кудӥзлэн пась луыса, виымез потэмын* (‘у других из простреленной головы вытек мозг’), *кудӥзлэн сюлмаз пуля йӧтэмын* (‘некоторые ранены в сердце’), *кӧтаз штык донгемын – кӧтпушкыз киськемын* (‘штык воткнут в живот – вывалены внутренности’). Отдельно выделен образ убитого Микты, тело которого истязают

вороны. Как бы от имени убиенных раздается наполненный укоризной риторический вопрос: *Марлы милемыз, Кинлэсь юаса, Татчы ваизы, Люказы, Сёсыръяса, виылыса, Бусые огнамес куштӥзы. Марлы?..* (Герд 1997, с. 34–35) ‘Зачем нас, У кого спросив, Сюда согнали, Собрали, Раненых, убитых Одних бросили на поле, Зачем?..’. Но нет ответа с небес: *Чал-чал соос шоры учко Чагыресь инъёс, пилемъёс, Уг кылӥськы Инмарлэн куараез* (Герд 1997, с. 35) ‘Молча на них смотрят Голубые небеса, облака, Не слышен глас Господа’.

В 4-й части поэмы автор переносит читателя в деревню, где у погибшего Микты остались жена с ребенком. Описание тяжкого крестьянского труда женщины под палящим, огненным солнцем, «безнадежность» ее надежды на возвращение мужа с войны, прорывающееся в колыбельной песне, которую она поет сыну, создают у читателя горестное настроение безысходности. Вопрошание женщины, уносящееся в пустоту и бесконечность, в том числе усиленное за счет финального многоточия, окрашено глубинной тоской: *Микта! Малы кема, Туж кема ӧвӧл тынад гожтэтэд, Иворед, Марлы?..* (Герд 1997, с. 35) ‘Микта! Почему долго, Так долго нет от тебя письма, Весточки, Почему?..’.

Таким образом, в поэме Кузебая Герда «Эксэй ож» (‘Царская война’) главной является мысль об антинародном характере империалистической войны. Удмуртский литературовед Ф. К. Ермаков справедливо отмечает: «Во всех произведениях Герда, посвященных теме войны и народа, проходит мысль о безрассудной гибели простых людей труда ради прихоти богатеев и царя, которые гонят народ из деревни на верную гибель» [Ермаков 1996, с. 145].

Стихотворение «Эксэй кошкиз войнае» (‘Царь ушел на войну’) также включено в сборник «Крезьчи» («Гусляр»). Первая строка поэтического текста, вынесенная в заголовок, насыщена ироническим смыслом. Стихотворение построено на антитезе: на одном полюсе – царь и офицерство, на другом – простой рядовой солдат, один из миллионов. Противопоставление является ведущим сюжетно-композиционным приемом: помпезность, пафосность, официоз противостоят скромности маленького человека, вынесшего на себе главные тяготы страшной войны и ставшего ее бесславной жертвой. Автор развенчивает ложь официальных властей, славословящих начальство. Единственный союзник простого солдата-крестьянина, рядового участника войны, – сочувствующая ему природа: *Бусыын ӟег ӵаштыртӥз, Сюлэмез со бӧрӟытӥз* ‘В поле шелестела рожь, Заставляя плакать сердце’; *Писпу пӧлын тӧл гинэ, Сое кырӟаз жаляса* (Герд 1997, с. 29–30) ‘Только ветер посреди деревьев Его оплакивал песней’. Смерть Пильыпа, скончавшегося от полученных от ран, и бахвальство царских прислужников «подвигами» царя говорят о том, что война у каждого из «фронтовиков» была своя, соответственно им уготована разная участь. Таким образом, в данном поэтическом произведении, как и в вышерассмотренной поэме, выражено сострадание к простому человеку.

Стихотворение «Уйин фронтын» (‘Ночью на фронте’) также вошло в сборник «Крезьчи» («Гусляр») и является одним из самых совершенных в поэзии Кузебая Герда. Оно полностью выстроено как батальная сцена. Но суть в том, что сражаются не люди, не солдаты: воюющие стороны представлены одушевленными военными орудиями – пушкой и пулеметом, ведущими меж собой «перепалку», смертельный «диалог». Глагольный ряд со значением человеческих действий (*серектӥз* – ‘засмеялся’, *сайказ* – ‘проснулся’, *пазяськиз* – ‘брызгался’, *сяласькиз* – ‘плевался’), в том числе, способствует созданию их антропоморфного образа. Особой экспрессией обладает глагол «засмеялся», создающий эффект ужаса. Люди здесь не стреляют друг в друга, зато они живые мишени и жертвы стрельбы: *Олокинъёс кеськизы, Кеськыса усизы, Усизы – сӧсырмизы. Кулӥзы, чалмизы...* (Герд 1997, с. 39) ‘Какие-то люди вскрикнули. Вскрикнув, упали, Упали – изувечились. Погибли, умолкли…’.

Лаконичное нагнетание-перечисление глаголов, в том числе усиленное за счет повторов, углубляет трагизм картины. Характерный образ *олокинъёс* (‘какие-то люди’) знаменует безвестных безымянных солдат, что подчеркивает общечеловеческий характер трагедии. В следующих строках поэт использует параллелизм, романтизирующий образ этих «некто»: *Ӝуась тылъёс кысӥзы – пинал пиос быризы* (Герд 1997, с. 39) ‘Горящие огоньки погасли – Молодые парни погибли’.

Композиционное обрамление четырехстрофного стихотворения составляют описания звуков войны, нарушающих естественную тишину природы, создающих диссонанс, подчеркивающих дисгармонию миропорядка: <…> *Пушка кеськиз.* <…> *Чал-чал улӥсь шаерез, Вӧтась, изись бусыез Сайкатӥз, кышкатӥз* (Герд 1997, с. 38) ‘<…> Пушка вскрикнула. <…> Пребывающий в тишине край, Спящие поля, видящие сны, Разбудила, вспугнула’. В стихотворении наблюдается условная трехчастность «звукового» сюжетно-композиционного рисунка: тишина – кульминация грохота, разрывов – тишина. Примененный автором в последних строках поэтический словарь по природе сплошь глагольный, воспроизводящий звуки войны. Но в конце – зловещее безмолвие: *Котыразы салдатъёс Выдӥллям, сӧсырмиллям. Кулӥллям. Чалмиллям* (Герд 1997, с. 39) ‘Вокруг пушек солдаты Полегли, изувеченные. Погибли, Умолкли’. Отметим, что поляризация воюющих сторон, их противостояние выражены в стихотворении и через пространственный рисунок расположения орудий войны: *Пушка учке шур сьӧры, Пулемет – пушка шоры* (Герд 1997, с. 39) ‘Пушка смотрит за реку, Пулемет – на пушку’.

Таким образом, в стихотворении «Уйин фронтын» (‘Ночью на фронте’), как и в вышерассмотренных поэтических текстах, через оригинальные образы и приемы выражено не только неприятие войны, но и активный протест против нее, антивоенный пафос. Несмотря на то, что у Кузебая Герда не так много стихов, посвященных теме Первой Мировой войны, прорисовывается его позиция и как поэта, и как гражданина. В рассмотренных стихах нет ни поучения, ни морали, отсутствует публицистичность: есть только художественные картины высокого трагического звучания. Это подлинное искусство, которое заставляет сопереживать. Противоестественность войны, ее дисгармоническая сущность в ряде случаев в стихах Герда передается через оппозицию «война – природа».

§ 5. Творческая индивидуальность Александра Эрика

Александр Эрик не входит в число хрестоматийных авторов удмуртской литературы. Между тем он – индивидуальность, один из солирующих голосов в общем хоре удмуртской поэзии конца 1920-х – первой половины 30-х годов. Выбрав в качестве псевдонима слово, означающее свободу, он не был свободен от идеологических норм и условностей своего времени, но был свободен и смел в поиске художественных форм, адекватно выражающих дух той эпохи, в которую ему выпало жить и творить.

Александр Никифорович Эрик (Наговицын) родился в 1909 году в деревне Омутница Глазовского района. В 1928–1929 гг. он сотрудничает в глазовской газете «Выль гурт» (‘Новая деревня’), именно в этот период знакомится с Кузебаем Гердом и в его лице обретает старшего друга и учителя. Письма Герда Эрику, вошедшие в III том его шеститомного собрания сочинений, – ценнейшее свидетельство взаимоотношений двух художников. В этих письмах ярко раскрывается забота Герда о молодом авторе и искреннее, доверительное к нему отношение. Судя по содержанию некоторых из них, А. Эрик обращался к Герду за советами творческого характера. Используя любимый образ «сеятеля», Герд отвечает: «Асьмеос – одйг кылбур лудэ

потэм кизисьёс. Мон азьлогем потй, уногем кидыс пазяны вуи; тон, берлогес потыса, кидыстэ али кырымад кырмиськод. Соин мон туж валаськo тынэсьтыд сюлмаськемдэ: кыызьы кизёно, мае кизёно, кыӵе кидысэз кизьыса, пайдазэ уногес шедьтоно» (‘Мы – вышедшие на одно поэтическое поле сеятели. Я вышел раньше, успел раскидать больше зерен; ты, выйдя позже, только сейчас сжимаешь зерна в кулак. Поэтому я очень понимаю твое беспокойство: как сеять, что сеять, какие семена дадут больше пользы?’) [Герд 2004, с. 301]. Анализируя написанное Эриком, Герд делает вывод, что пока у него «образный строй, рифмы, размеры хромают», но главной составной успеха он считает сердце поэта и его желание писать. Герд рекомендует Эрику учиться у лучших удмуртских (Ашальчи Оки, Айво Иви) и русских (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Горький) писателей. Письма Кузебая Герда – своеобразная поэтическая мастерская: к примеру, он предлагает Эрику по образцу своего стихотворения «Кылбурчилы» (‘Поэту’) написать стихотворение «Коммунистлы» (‘Коммунисту’), советуя помнить о том, что если изменить название стихотворения, то, естественно, изменится и его содержание. В другом письме Герд замечает, что в текстах Эрика обнаружил подражание своим стихам «Пионер» и «Бусые потомы» (‘Выйдем в поле’). «Ойдо номыр ӧвӧл, кылбур мертэтэд шонераз ке, – соку кылбуредлэсь сюлэмзэ но, оло, воштыны быгатод» (‘Ничего, когда стихотворный ритм выправится, тогда, наверняка, и сердце (содержательную сущность – *С. А.*) стихотворения сможешь изменить’), – успокаивает он Эрика [Герд 2004, с. 305]. Желая поддержать настрой молодого поэта и укрепить его творческий дух, Герд подчеркивает, что стихи Эрика становятся все лучше и лучше.

Обидно и страшно осознавать, что совсем скоро жизнь полярно развела этих двух талантливых людей. В 1930 году, в период яростных нападок на Герда, А. Эрик примкнул к его гонителям. В 1931 году в стихотворении «Лэчыт перомы» (’Наше острое перо’) он вдохновенно рапортует, что «Гердо-Тимашевское гнездо разбито». Критика же с удовлетворением отмечает отход поэта от буржуазно-националистического течения гердовщины. Таковы горькие реалии времени.

С 1929 по 1936 годы, с перерывом на военную службу, Александр Эрик является сотрудником газеты «Удмурт коммуна» (‘Удмуртская коммуна’). В последующие годы он работает в глазовской газете «Стахановец-строитель», на Одесской киностудии. В 1940 году завершает учебу на заочном отделении Ленинградского института журналистики.

С первых дней Великой Отечественной войны Александр Эрик призывается на фронт. В ноябре 1941 года он попадает в плен, находится в концлагерях, затем совершает побег и оказывается во Франции; в 1945 году в Германии был выдан советскому командованию, работал на восстановлении разрушенного войной города Каменка Бугская Львовской области. В 1946 году А. Эрик возвращается на родину, устраивается на Чепецкий механический завод в Глазове, затем работает в редакции газеты «Советской Удмуртия» (‘Советская Удмуртия’). В 1951 году поэт был арестован, осужден «за измену Родине», в 1952 году расстрелян. В 1990 году он реабилитирован «за отсутствием в его действиях состава преступления» [Кузнецов 1992; Поздеев 1994; Писатели и литературоведы Удмуртии 2006].

Первые стихи Александра Наговицына были напечатаны на страницах газет и журналов под псевдонимами Чипчирган, Очко Санко. Однако в историю удмуртской литературы поэт вошел под именем Эрик. В 1931 году был опубликован его поэтический сборник «Кылбурстрой» («Стихострой»), в 1935 году – «Ӵукна» («Утро»). Также творческое наследие писателя составляют поэмы «Ми» (‘Мы’) и «Туктым», книга для детей «Будон» (‘Рост’), главы из недописанного романа «Кужым дыа» (‘Сила растет’), переводы произведений русских авторов

на удмуртский язык. Известно, что при аресте писателя были изъяты и сожжены рукописи романа «Кужым» (‘Сила’) и повести «На чужбине» [Кузнецов 1992; Поздеев 1994].

Поэтический дебют Эрика состоялся в 1928 году. Первым опытам поэта свойствен мягкий лиризм. Подборка стихов, большинство из которых не вошло в поэтические сборники Эрика, представлена в книге А. Г. Шкляева «Ӵашъем нимъёс» («Убиенные имена») [Шкляев 1995]. Рассмотрим некоторые их черты и художественные особенности. Стихотворение «Шур дурын» (‘У реки’) отличается созерцательностью, своеобразной медитативностью. Лирический герой вбирает в себя запахи, звуки, краски родной природы. Она обостряет эмоциональное состояние грусти лирического субъекта, в то же время врачует его душу: *Куректон, Малпаськон Омыре Тӧлӟытске. Кыдёке Кам шуре Шур вуя Со ваське. Кыллисько шур дурын, Келясько кӧтӝожме* (Шкляев 1995, с. 420–421) ‘Переживания, Думы Рассеиваются В воздухе. Далеко В реку Каму По реке Спускаются. Лежу на берегу реки, *букв.* Сплавляю по ней свои обиды’. Стихотворение «Тол» (‘Зима’) характеризуется конкретной изобразительностью, простотой интонаций. В нем рисуется внешний мир, субъективную окраску которому придают незамысловатые эпитеты, типа: *чебер* (‘красивый’), *мусо* (‘милый’), *тӧдьы* (‘белый’). Композиционный стержень стихотворения составляет движение от внешне-природного мира к внешне-человеческому. Более яркий изобразительный ряд использован в стихотворении «Етйн» (‘Лён’), где красочные картины созданы благодаря сравнениям, олицетворениям и сложным эпитетам (*лыз-вожак, лыз-пегой, кымин-гай*). В целом, ранним стихам Александра Эрика присущи мягкие лирические интонации, неразрывная связь мотива природы и любви, в них отсутствует ориентированность на «злобу дня».

В стихах, составивших сборник «Кылбурстрой», представлены совершенно другие темы и господствуют иные интонации. Большая часть этих стихов написана в 1930 году. В них поэт присягает партии и рапортует о завоеваниях социализма. Талантливый удмуртский прозаик Г. С. Медведев (1904–1938) справедливо замечает, что у поэта слишком много призывности, «юбилейных» привязок, слишком часто он ведет счет достижениям, а реальная действительность остается в стороне [Медведев 1932, с. 32].

В ряде стихов Эрик открыто полемизирует с приверженцами «чистой» лирики, видимо, в первую очередь, подразумевая при этом Герда, Ашальчи Оки. В поэзии Эрика *сяська* (‘цветок’), *сюрес дур сяська* (‘цветок у дороги’) – символ отжившего, им противопоставлены *сталь, завод, колхоз, станок, машина*. Большинство стихотворений из сборника «Кылбурстрой» выражают конфликт лирического героя со своими оппонентами – приверженцами старого. Поэт номинирует их, как: *гурезь баметӥ питраса кошкисьёс* (‘скатывающиеся кувырком по горе’); *сыръясь гоп улэ – вуж тыэ гылӟисьёс* (‘соскальзывающие в болотистую яму – в старое озеро’); *берланес чигнасьёс* (‘отступающие назад’); *ыбем сялаос* (‘подстреленные рябчики’); *усем мылкыдъёс* (‘имеющие подавленное настроение’); *пурысьтам, каньӟектэм мылкыдъёс* (‘имеющие поседевшее, заплесневелое настроение’); *нырсасьёс* (‘обижающиеся’); *мӧзмыт сисьмем куараос* (‘скушные гнилые голоса’); *пурысь, жуммем вужеръёс* (‘серые, обессилевшие тени’); *тяпыльӟем сюлэмъёс* (‘размякшие сердца’); *пятилетка сыскись изьверъёс* (‘звери, жующие пятилетку’); *бурланес нымыос* (‘тянущая вправо мошкара’); *социализм сюпсись керныжъёс* (‘личинки, сосущие социализм’); *керныж выжыос* (‘из рода-племени личинок’); *куашкась дуннеысь нӥзьлиос* (‘черви из разваливающегося мира’). Лирического героя распирает нетерпение, ему не чуждо даже чувство ненависти. В целом, образ врага, на кого Эрик обрушивает свой воинственно-яростный гнев, кого он не принимает и не переносит на дух, вырисовывается следующим образом:

это пассивные обыватели, мещане, пессимисты, пораженцы, нытики, скептики, эгоисты, индивидуалисты, эстеты и т. д. Заметим, что А. Эрик, в отличие от Герда, редко конкретизирует классовое лицо и социальный статус врага; скорее, он ограничивается его эмоционально-оценочной характеристикой. Образы Эрика отличаются символической условностью, условно-эмблематическим характером. Так, в традиционном ключе враги изображаются через образы насекомых: *нымы* (‘комар’, ‘мошкара’), *льӧмтэй* (‘клещ’), *керныж* (‘личинка желудочного овода’), *нӥзьли* (‘червь’) и др.

В стихотворении «Туннэ мон выль» (‘Сегодня я новый’) лирический субъект, неистово открещиваясь от старого мира, готов прибегнуть к крайним мерам доказательства своего обновления – пробить (*букв.* просверлить) головой забор: *Йырыным портыса Забор пыр Ортчеме потэ!»* (Эрик 1931, с. 35). Помимо этого, поэт рисует муки расставания с прошлым: *Каньӟектэм дэрие Аслэсьтым нӧдыны кутскемме мон адӟи* (Эрик 1931, с. 36) ‘Я увидел свое увязание В заплесневелую грязь’. Раздвоение «я» героя выражается через оригинальную метафору: *Вуж жӱкез ӟузьылон дурые Шорияк кык вайлы пилиськиз!* (Эрик 1931, с. 36) ‘Поварешка, которой хлебал старую кашу, раскололась надвое’. В конечном итоге восторженный крик лирического героя символизирует окончательную победу над самим собой, крик, который наравне с заводскими гудками и гулом колхозных тракторов сливается в единую мелодию новой жизни.

Оценивая стихотворение «Туннэ мон выль» (‘Сегодня я новый’) с вульгарно-социологической точки зрения и демонстрируя свою противоречивость в оценке творчества Эрика, Г. С. Медведев упрекает поэта в сосредоточенности (зацикленности) на собственных проблемах: «Кытын производствоӧлэн, заводлэн, колхозлэн лысьӧмыз? Кытын выльдйськем ужан отношениос? Кытын социализмлы сюлэмзэс ик сётыса ужасьёс? Возьматэмын ӧвӧл. Эрик соосыз уг адзы. Трудовой миллёнъёс, выль понна нюръяськись миллёнъёс Эриклэн син азяз шедьымтэзы» (‘Где (*букв.*) скелет производства, завода, колхоза? Где обновленные рабочие отношения? Где те, которые работают, отдавая свое сердце социализму? Они не показаны. Эрик их не видит. Трудовые миллионы, борющиеся за новое, на глаза Эрика не попали’) [Медведев 1932, с. 29]. Совершенно очевидно, что самокопание, внутреннее раздвоение лирического субъекта, элементы рефлексии раздражают критику тех лет. Однако именно такая черта, как борьба между отжившим и нарождающимся не только в отношениях антагонистических классов, но и в душе одного человека, придает стихам Эрика эмоциональную живость и психологическую достоверность на фоне многих однозначно-агитационных стихов той эпохи.

В стихотворении «Пурысь кый» (‘Серая змея’) острая борьба между новым и старым вновь разворачивается в масштабах одного человека. Грязь, чирей, покрывающие его тело, символизируют болезнь, имя которому – прошлое. Герой безжалостно счищает с болящего тела коросту старой жизни, но расстаться с ней непросто. Образно-метафорический строй стихотворения способствует осознанию того, как мучительно-драматично идет процесс «выздоровления»-преображения человека.

Стихотворение «Пыд улам лёгаськo» (‘Растаптываю под ногами’) включено в раздел «Супыльӟем мылкыдэз тылӝуэн ӵушкаськo» (‘Раскисшее, *букв.* разваренное, настроение жаром угля опаляю’). В тексте главенствует максималистский дух неприятия мещанских ценностей, одним из атрибутов которого является «голос гитары». Распаленный ненавистью герой агрессивно заявляет: *Чоньдод ке, чоньды, Туннэ ик коть ӵыжкы, ганьды! Тыныд пуктэмын ошкон ӵог* (Эрик 1931, с. 49) ‘Если сдохнешь, сдохни, Хоть сегодня протягивай ноги,

разомлей! Тебе поставлен крюк, чтоб повеситься’. В стихотворении провозглашается выдержанная в духе железа и огня формула жизни: *Табере андан улонэз Электро сылалэн сураса Чугун ведраысь юиськом ӟырдатса!* (Эрик 1931, с. 50) ‘Теперь стальную жизнь, Смешав с электрической солью, Пьем, накалив, из чугунного ведра!’ Подтверждением того, что железо, сталь, огонь являются поэтическими константами в творчестве А. Эрика, служат многие строки: *Улон – андан* (‘Жизнь – сталь’), *Улон серекъя андан куараен* (‘Жизнь смеется стальным смехом’) и т. д.

Ряд поэтических текстов А. Эрика, вошедших в сборник «Кылбурстрой» («Стихострой»), посвящен теме поэта и поэзии. Символично само название сборника. В стихотворении «Лэчыт перомы» (‘Наше острое перо’), ставя «Кылбурстрой» в один ряд с такими произведениями удмуртской литературы, как «Пятилетка завод», «Забойщик Петров», и противопоставляя его сборнику «Крезьчи» («Гусляр») Кузебая Герда, «Сюрес дурын» (‘У дороги’) Ашальчи Оки, Эрик четко определяет свои идейно-художественные приоритеты. Кроме литературного контекста, поэт вписывает «Кылбурстрой» («Стихострой») и в чисто производственный контекст: Турксиб, Тракторстрой, Сельмашстрой, Днепрострой. Тем самым Эрик, как и многие его современники, позиционирует уподобление литературного творчества производству, труду в материальной сфере. Неслучайно один из разделов сборника называется «Кылбур – заводлэн ог цехез» (‘Стихотворение – один из цехов завода’). Критерий практической полезности и функциональности поэзии возводится в абсолют. Говоря словами А. Эрика: *Пуктоно кылбурез заводэн огазе, Лэзёно сое бадӟымесь уж азе. Медаз лу «фантазёр» кылбурчи! Лыз буртчин Кылбурез берӧсэ лэзёно!* (Эрик 1931, с. 10) ‘Надо поставить стих наряду с заводом, Надо его послать на большие дела. Пусть не будет поэт «фантазером»! Синие шелковые Стихи надо бросить за двери уборной!’

В поэтическом произведении «Кылбур» (‘Стихотворение’) А. Эрик полемически декларирует свое понимание поэзии и ее предназначения. В композиционном плане выделяются две части текста. Вначале лирический герой с явной иронией и язвительной издевкой излагает «чужую» позицию, затем яростно от нее открещивается и категорично излагает свое кредо. Напряженность достигается за счет хлестких метафор: *Мон уг сёт нокинлы кылбурез Пуктыны сисьмем тусь дуре! Ӧвӧл со тӥлед чырс сюкась Мӧзмись сюлэмдэс юзматын. Озьы дауртӥсь – со луоз кылбурпарсь – Кулэ сое зыркотыр чальтчытын!..* (Эрик 1931, с. 39) ‘Я не дам никому стих Поставить рядом с гнилым корытом! Это вам не кислый квас Утолить свое тоскующее сердце. Делающий так – *букв.* стихотворная свинья – Надо его круто вышвырнуть’.

Тема поэт и поэзия разрабатывается и в текстах, вошедших в сборник «Ӵукна» («Утро»), где, в частности, стихи сравниваются с оружием: *ЫргонпуляенСынам кадь, Потэ ыбылэм котьку Кылбурен»* (Эрик 1935, с. 52) ‘Подобно прочесыванию медными пулями, Хочется всегда стрелять стихом’. В стихотворении «Мынам кылбуре» (‘Мой стих’) поэт заявляет о принципах работы над поэтическим словом: *Уно сётэмын кужым Лусӥыны чурыт ул-ваё кылпуэз, Уно пужнэмын пужын Кылбурстрой лэсьтыны луоен-цементэз* (Эрик 1935, с. 76) ‘Много отдано сил Обтесать словодерево (?) с твердыми сучьями, Много просеяно ситом песка-цемента, Чтобы построить Стихострой’; *Уно миськи кузял нюламен Сынэм кылъёсыз, выль пуртэн гритчаса»* (Эрик 1935, с. 76) ‘Много чистил (мыл, драил) горьким потом Проржавевшие слова, соскребая новым ножом’. Очевидна перекличка ряда эриковских образов с метафорами, сравнениями В. Маяковского, который, к примеру, в стихотворении «Поэт рабочий» также соотносит процесс творчества с обработкой дерева [Васильев 2003, с. 263].

Образ врага в поэзии Эрика, за исключением ранних стихов, является постоянным. Поскольку в стихах, вошедших в сборник «Ӵукна» (‘Утро’), речь идет о защите отечества от внешнего врага, то актуализированы такие образы, как *капитал, буржуй, совет кун шоры урдскись* (‘посягнувший на советское государство’). В ряде стихов лирический субъект объясняется в любви к оружию, в конечном итоге для него возлюбленная девушка и оружие – равновеликие, равнозначные ценности, подтверждением чему служат строки типа: *Мон сое Трос дыръя Сюлмысьтым яратско, Мурт кие сюрыку, Туганме кадь, Сьӧрттэм вожасько* (Эрик 1935, с. 25) ‘Я его (ружье – *С. А.*) Люблю от всего сердца, Когда попадает в чужие руки, Как возлюбленную, Бесконечно ревную’; *Тон мынам, мусо Ание, Пыӵалэ кадь – чылкыт, матын* (Эрик 1935, с. 45) ‘Ты, моя милая Анечка, Как мое ружье – чистая, близкая’; *Пыӵалме, тонэ, Ание, – Одйг кадь ӟырдыт яратско* (Эрик 1935, с. 45) ‘Мое оружие, тебя, моя Анечка, – Люблю одинаково пламенно’; *Тынэсьтыд кузьмам буртчин ныркышеттэ Сузяны кутӥ туннэ винтовкаме* (Эрик 1935, с. 62) ‘Подаренный тобой шелковый носовой платок Взял сегодня, чтобы почистить винтовку’. Привлекают внимание и следующие строки: *Яратӥ мон тонэ, «максим», Вань пинал сюлэмысь кужмыным…* (Эрик 1935, с. 30) ‘Полюбил я тебя, «максим» Всей силой молодого сердца…’. Интенсивность любовного чувства, казалось бы, не совсем (вернее, совсем не) коррелирует с адресатом – бездушным объектом, пулеметом, несущим смерть, однако вполне рифмуется с ценностными координатами человека, живущего идеалами борьбы и пребывающего в постоянной готовности к отражению врага. Яркий образ именно такого человека создает А. Эрик и привносит, вместе со своими современниками, в удмуртскую литературу.

В стихотворении «Пумозяз ик лыдӟы» (‘Дочитай до конца’) солдат посылает письмо возлюбленной. Из содержания письма становится ясно, что он вспоминает совместный с ней поход в тир: *Пичи калибро пыӵалэн Пельпумад Лагерын Тир пушкын тон Весяк* (Эрик 1935, с. 48) ‘С ружьем маленького калибра На плече В лагере Внутри тира ты Всегда’. Лирический герой высказывает своей любимой ревность, из-за того что она стреляет более метко. Это стихотворение еще раз подтверждает мысль о том, что в поэзии Эрика он, она и ружье представляют своеобразный любовный треугольник. Автор упорно вписывает ружье в любовно-романтический антураж.

В стихотворении «Ачим шери» (‘Сам наточил’) «любовным топосом» является луг, на котором косят косари, а знаком невысказанной любви, надежды на взаимность мыслится просьба любимой наточить косу: *Лыктод дорам Кусо вӧлын… Кудӟон йырам* (Эрик 1935, с. 422) ‘Подойдешь ко мне Наточить косу… Голова опьянеет’. Связь мотива труда и любви наблюдается и в стихотворении «Шашыос лушкемен шудыку…» (‘Когда чуть слышно играет осока…’), где скашивание луга играет роль своеобразной «прелюдии» к любовному свиданию: *Шашыос лушкемен шудыку, Вож ӟег шеп буртчинэн лэйкаку, Тюрагай зарнизэ пазяку, Асьмеос пуксёмы, мусое,* ***Вож возез ӵышкыса кусоен****, Бӧтьыртӥсь бадьпуо ты дуре* (Эрик 1935, с. 59) ‘Когда чуть слышно играет осока, Когда зеленый ржаной колос колышется, как шелк, Жаворонок разливается золотом, Мы, милая, ***Скосив зеленый луг косой***, Сядем на берегу озера с говорливыми ивами’. Подобные строки есть и у М.П. Петрова: *Лыз буртчин кышетэн возь вылын турнакуд Гажаме даурад медаз вун* (Петров 1939, с. 83) ‘Чтоб вовек не забыла Мою любовь к тебе, Когда ты косила на лугу в шелковом платке’. Современный исследователь В. Г. Пантелеева справедливо отмечает: «тематический комплекс «любовь – счастье совместного труда во имя процветания жизни» превалирует в удмуртской поэзии 1930-х годов», когда

«чувственный мир переживаний героев раскрывается лишь на фоне общественно-коллективного (чаще колхозного) труда…» [Пантелеева 2002, с. 175].

В сборник «Ӵукна» («Утро») включены и чисто-лирические любовные стихи: «Кырӟало тыныд» (‘Спою тебе’), «Зарезьлэсь крезьзэ кылзон дыръя…» (‘Слушая мелодию моря…’) и др. В стихотворении «Кырӟало тыныд» мотив любви смыкается с традиционно-родственным мотивом песни. Влюбленность лирического героя, теплота его признаний передается через метафоры: *Мылкыдам Яратон тугаське* ‘В моем настроении Запутывается любовь’; *Украин тыр толэзь Азвесьсэ зӥръятоз Асьме выламы Сиреньёс куспетӥ* ‘Полная украинская луна Будет на нас *букв.* бросать свое серебро Сквозь сирени’; *Сюлэм кисьтоз зарнизэ жинграса* (Эрик 1935, 53–54) ‘Сердце будет изливать свое золото, звеня’. В вышеназванных стихах уже фигурируют традиционные атрибуты любовно-романтических отношений, в том числе астральные образы. В ряду любовных стихотворений можно рассматривать и фрагмент поэмы «Ми» (‘Мы’) – «Туганлы» (‘Возлюбленной’), представляющий собой любовное послание служащего Петрова из армии. В целом, оно звучит как рапорт о достижениях и победах. Однако иногда автор письма сбивается на лирический лад и пишет, в частности, о свидетельнице горячих поцелуев – «смеющейся вечерней заре»: *Серекъясь жӟыт инльӧль учкыса жалялоз Аслэсьтыз уй азе инбамысь гылӟем*зэ… (Эрик 1935, с. 144) ‘Смеющаяся вечерняя заря пожалеет О своем уходе с неба в преддверии ночи’.

Примечательно, что в этих стихах удмуртский критик А. Бутолин усмотрел некую импрессионистичность. Он пишет: «Использование мелких импрессионистических деталей, дробление образа способствует актуализации ненужных чувственных ощущений… Вместо полно изображенных вещей, настроения остаются только быстро сменяющие друг друга впечатления. В этом большой недостаток Эрика, в этом плане его творческий метод хромает и задерживает на пути создания глубоко идейной, политической лирики. Эрик не лишен дарования, ему нужно лишь глубокое дыхание» [Бутолин 1935, с. 22]. Таким образом, критика пресекает даже немногочисленные попытки поэта остаться в пределах не ангажированной лирики. Хотя стоит напомнить о том, что в стихотворении «Туганлы» буквально через строфу солдат Петров перечеркивает нежность и очарование любовных строк, советуя любимой: *А туннэ… Тон туннэ уть умой парсьёсты, Мон вутозь фермады образцово медло. Кытын вань – могатэк уничтож кырсьёсты, Парсьпиос гужембыт будозы ни педлон* (Эрик 1935, с. 145) ‘А сегодня… Ты сегодня хорошо ухаживай за свиньями, К моему приезду чтобы ферма стала образцовой. Где есть – не медля почисти грязь, Поросята за лето уже подрастут на воле’. Строки читаются не иначе как в комическом ключе.

С какими критериями современники подходили к поэзии Александра Эрика? Авторы критических статей, написанных в 1930-е годы, отмечают высокий уровень поэтической культуры Эрика, однако содержание его поэзии их не удовлетворяет: им кажется, что поэт неоднозначен, противоречив, и его полное обновление не вызывает доверия. По их мнению, Эрик мало внимания уделяет непосредственному изображению социальных перемен, коллективного труда, колхозной жизни и заводского производства. Так, А. Бутолин, наставляя поэта, пишет: «Нашей советской поэзии очень нужна волевая, целеустремленная поэзия; вместо комнатной любви следует воспевать любовь, рождающую ненависть к врагу, любовь, рожденную новым временем, любовь к социалистической родине…» [Бутолин 1935, с. 22]. Критик считает, что Эрик увлекается формой, а за формой теряется содержание; в стихах Эрика, по его мнению, нет простоты, ясности выражения мысли, идеи. Усложненность формы А. Бутолиным воспринимается как ненужная эстетизация. По его убеждению, обязаны работать

только социальные смыслы слова; читатель должен уловить содержание стихов, «не спотыкаясь» о слова [Бутолин 1935, с. 21].

Таким образом, как содержание, так и форма поэзии Александра Эрика вызывали претензии современников, несмотря на то, что поэт явно воспевал социалистические идеалы. Что касается стилистики А. Эрика, она, действительно, индивидуальна. Аркаш Багай пишет о том, что поэзию Эрика можно узнать по словообразам *тыпылес* (‘скользкий’), *тулег* (‘слизистый’), *сальккес* (‘скользкий, ослизлый’), *пальккес* (‘рассыпанный’), *тяпылес* (‘слюнявый’) [Багай Аркаш 1936]: эти метафорические эпитеты экспрессивно передают состояние уходящего мира. Поэтическими неологизмами Эрика являются *ужбур чильпет* (‘узор труда’), *кужымпуд* (‘пудовая сила’), *кужымчи* (‘силач’), *кылкужым* (‘сила слова’), *кылбуржу* (‘жар стиха’), *кылбурпарсь* (‘стихотворная свинья’), *визькужым* (‘сила ума’), *кылбуртчин* (‘словесный шелк’), *кылпу* (‘словесное дерево’) и др. Нельзя не заметить, что *кужым, кыл(бур)* в этих неологизмах являются словообразующими основами и в какой-то мере отражают значимость, придаваемую в это время силе слова (поэзии).

Эрик использовал оригинальные метафоры, расширяя за счет них смысловое пространство своих строк: *Мынам паласькиз улон кӧм* (*букв.* ‘с меня сошла кожура жизни’); *понэмын кус пулсы кык ар* (*букв.* ‘заткнуты за пояс два года’); *эшъяськи тодонлык кӧосын* (*букв.* ‘подружился с жерновами знаний’); *улон шепез пинямы куртчиськом* (*букв.* ‘закусываем в зубы жизненный колос’).

Очевидна работа Эрика над звуковой инструментовкой своих произведений. Многие стихи из сборника «Кылбурстрой» («Стихострой») автор насыщает звуком **р**, создающим рокочущий, грохочущий эффект, к примеру: *Туннэ Ӵукна ны**р**ысьсэ о**р**тчиз Ту**р**ксиб па**р**овоз – Сиби**р**ь – Ту**р**кестан. Солэн сьӧ**р**аз Сельмашст**р**ой Аслэсьтыз куа**р**азэ гуды**р**тэ, Т**р**акто**р**ст**р**ой Пу**р**ысьтам Лудъёсыз, улонэз бугы**р**ъян Кужымзэ возьматэ* (Эрик 1931, с. 48) ‘Сегодня Утром впервые прошел Турксиб паровоз – Сибирь – Туркестан. За ним Сельмашстрой Гремит своим голосом, Тракторстрой Показывает свою мощь Взрыхления *букв.* поседевших полей, жизни’. Напротив, в любовных стихах используется перекличка звуков, создающих эффект нежного, тихого шелеста-шепота: ***Ч**уп**ч**иын **ч**апки**сь**коз **сь**ӧд чипей, Пӧ**сь**ектом, ки**сь**малом пӧ**сь** **ч**упен…* (Эрик 1935, с. 59) ‘В Чупчи ударится о воду щука, Вспыхнем, разомлеем в горячем поцелуе…’.

Поэт разнообразил рифмическое созвучие своих поэтических строк, в том числе за счет неточных и каламбурных рифм: *кышкатэк – вамыштэт, дуринчи – кылбуртчин, альтэ – пӧртэ, уртче – куртчет, чильтро – китрос, пыӵалме – пачылме, весяк – кесяд, турба – курбон, из борды – эн пырды, сьӧд чипей – пӧсь чупен, веськресто – сэсто.*

Систематизируя вышеизложенное, можно отметить, что творческая активность поэта пришлась на 1928–1930, 1932–1934 гг. В 1930 году Эрик истово доказывает свою верность пролетарским социалистическим идеалам. Поэтому в сборнике «Кылбурстрой» («Стихострой») сосредоточены стихи классово-идеологического звучания с присущей им абстрактной патетичностью, митингово-ораторскими интонациями. Отдаваясь во власть злободневных проблем, поэт использует «железную» («стальную») образность, активно эксплуатирует мотив врага, прибегает к императивности, призывности, характерной для лозунгов, плакатов, рапортов. Наблюдается доминирование обобщенного образа «мы». Поэт практикует обращение к жанру политического памфлета, в котором с беспощадным сарказмом обличает приверженцев старой жизни.

Во второй книге интонации поэта заметно теплеют. Автор как будто возвращается к изначальной лирической манере, значительно больше уделяя внимания интимным переживаниям

героя. Само название книги «Ӳукна» («Утро») говорит о преобладании жизнеутверждающего пафоса. Акцент с внутреннего врага переносится на внешнего, чему, конечно же, помимо общей идеологии, способствовал и опыт военной службы А. Эрика. Тем не менее «Ӳукна» («Утро»), в целом, продолжает тенденции первого сборника. Так, личные, любовные чувства непременно связываются с борьбой за новую жизнь, с ударным трудом во имя будущего. И хотя лирический субъект здесь менее конфликтен и агрессивен, однако явно прослеживается его однолинейная, одномерная ориентированность на ценности социального плана. Руководствуясь мыслью о действенности искусства, автор наделил все свое творчество боевым характером, призывным духом.

Вопросы и задания к разделу «Удмуртская поэзия»

1. Каково значение поэтических антологий, опубликованных в 1919 году в Вятке и Елабуге? Какие ведущие темы характерны для стихов, включенных в сборники? В чем отличие антологий в содержательном и языковом аспектах?

2. Какого поэта удмуртский литературовед В. Л. Шибанов называет «певцом ночи»? Какой образный ряд является типичным для его стихов? Каково отношение данного автора к революционной нови?

3. Как воплощено время в поэтическом языке Кузебая Герда?

4. Какое место занимают образы «города» и «завода» в художественной картине мира Кузебая Герда? Каково их смысловое наполнение?

5. Какова художественно-семантическая реализация образов воды, огня и воздуха в поэзии Кузебая Герда?

6. В чем особенность природного кода, отраженного в поэтическом мире Кузебая Герда?

7. В статье «Силуэты вотяцких поэтов» Герд, характеризуя свой вклад в удмуртскую поэзию, отмечает: «Вотскому языку придал такую необычайную гибкость, образность, картинность, мощность, каких этот язык за свое существование не видел». Покажите на примере поэтических произведений Герда.

8. В статье «Вотяцкая литература» Герд пишет: «Интересуют меня самые разнообразные темы. Историческое прошлое вотяков, уходящая старина, революция, гражданская война, деятели и вожди Октябрьской революции, город и деревня, любовная лирика, женский быт, пионеры, комсомол, индивидуальные переживания, вотяцкий эпос и т. д. и т. п. – все это дано в моих художественных произведениях». Покажите на примере поэтических произведений Герда.

9. Каков вклад Герда в развитие удмуртской поэзии в 1920–1930-е годы?

10. Что составляет творческую индивидуальность Александра Эрика? Каково стилевое своеобразие его поэзии?

11. Как раскрывается проблема «поэт и время» в лирике 1920–1930-х гг.?

12. Каковы тенденции использования традиции и проявления новаторства в удмуртской поэзии первой трети XX века?

Глава II. Удмуртская проза 1920–1950-х годов

§ 1. Особенности художественной прозы Кедра Митрея

1.1. «Дунне шат берытске?»: образ времени в повести Кедра Митрея «Зурка Вужгурт»

В 1926 году Кедра Митрей печатает главы своей повести «Вужгурт» (‘Старая деревня’) в газете «Гудыри» (‘Гром’) под псевдонимом Олокин (Некто). Современник Кедра Митрея, критик Д. Баженов воспринимает эти главы как отдельные рассказы, а вышедшее в этом же году отдельной книгой произведение обозначает как сборник рассказов. В то же время Д. Баженов признает, что рассказы имеют единую ось, единый стержень: «Вужгурт» быдэсак одйг пумысь гожтэм верос луэ. Со – удмурт кылын нырысез бадзым верос» (‘«Вужгурт» – это цельный, единый рассказ. Это первый большой рассказ на удмуртском языке’) [Баженов 1927]. С одной стороны, здесь высвечивается проблема терминологии, т. к. в 1920–1930-е годы для обозначения повести использовалось понятие «кузьверос» (‘длинный рассказ’). С другой стороны, критик объективно почувствовал слабую связанность отдельных частей повести, ее фрагментарность, разорванность. К примеру, он задается вопросом, каким образом глава «Абдрамон ужъёс» (‘Удивительные дела’) связана с последующими частями произведения, и, не видя реального пересечения-соприкосновения, полагает, что она могла бы быть самостоятельным куском (рассказом).

Произведение действительно складывается из отдельных эпизодов, каждый из которых имеет свой, не всегда связанный с другими, микросюжет. Современные критики называют «Зурка Вужгурт», 1936 («Содрогается Вужгурт») социально-политической повестью-хроникой. Удмуртский критик-литературовед А. Г. Шкляев подчеркивает: «Та повестьлэн героез – Вужгурт но сое бугыртйсь революция. Татын ӧвӧл традиционной героез, традиционной сюжетэз. Адямиос-геройёс потало но кошко, кыле Вужгурт, кыле калык» (‘Герой данной повести – Вужгурт и будоражащая ее революция. Здесь нет традиционного героя, традиционного сюжета. Люди-герои появляются и уходят, остается Вужгурт, остается народ’) [Шкляев 1986, с. 72]. К данному произведению в какой-то мере применима оценка, данная А. К. Воронским роману Б. Пильняка «Голый год»: «Широкими мазками набросаны картины провинциальной жизни 1919 года. Лица связаны не с фабулой, а общим стилем, духом пережитых дней. Получается впечатление, что автор не может сосредоточиться на одном, выбрать отдельную сторону взбаламученной действительности. Его приковывает к себе она вся, вся ее новая сложность. … художник прав, когда он стремится как можно шире дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы» [Воронский 1927, с. 50].

Темпоральная ось повести протягивается от 1904 года до 1921-го. В прологе нарисован образ деревни, которая, напоминая живое существо, пытается «убежать» от дорог: *Сюрес дуре шедем гуртъёс нырысь-валысь, улон интыззэс воштыса, палэнэ кошкылйзы. Вужгурт но, сюрес кузя ветлйсьёс шоры медаз йӧтылы шуыса, Кузейлудэ пуксиз* (Кедра Митрей 1958, с. 6) ‘Деревни, оказавшиеся на дороге, первое время меняли свое месторасположение, уходили в сторону. Вужгурт также, чтобы не сталкиваться с путниками, обосновался в Кузейлуде’. Однако деревня (и метонимически обозначаемое ее население) как будто преследуема дорогой и, в конце концов, настигнута ею. Желание деревни спрятаться в глуши, подальше от глаз, повествователь объясняет многими причинами: дорога строилась на костях

строителей; дорога открывала доступ чужим людям, которые отбирали у коренных жителей земли; на дорогах происходили грабежи и преступления. В конечном итоге Вужгурт локализуется не просто на большой дороге, но на развилке, на пересечении, на перекрестке дорог. Постепенно маленькая деревня оказывается вовлеченной в круговорот трагических событий первой трети XX века, соответственно начинается отсчет большого исторического времени. С одной стороны, Вужгурт – это локус, раздираемый внутренними социальными конфликтами, в то же время это пространство, оказавшееся в фокусе противостояния внешних, выходящих за рамки деревни сил. А. Г. Шкляев справедливо замечает: «Вужгурт пуксе музъем шар вылтӥ ортчись бадзым сюресъёс вылысь одйгез пус кадь. Татын герзасько сюресъёс но, исторической вапумъёс но» (‘Вужгурт предстает как одна из точек на больших дорогах, проходящих через земной шар. Здесь пересекаются и дороги, и исторические эпохи’) [Шкляев 1986, с. 72]. Несмотря на то, что писатель конкретно-документален, изображенное им приобретает обобщенный характер: хроника села в повести соотносима с хроникой жизни всей страны. Деревня в изображении Кедра Митрея живет от войны до войны, посылая своих сыновей в качестве пушечного мяса на японскую, затем на германскую войну. Так, например, среди сотен мобилизованных – Исак, больной человек, недоумевающий, как его могли взять на войну. Он жалуется на свою участь, ожидая от окружающих сочувствия. Через некоторое время его стенания, безответные вопрошания сменяются наивной, детской радостью: оказывается, его не забыли, от волостного правления принесли подарок. Когда выясняется, что подарок этот – кисет, автор рисует портрет потерянного, разочарованного человека. Далее несколько штрихов дают читателю понять, что Исак не вернется с войны, он будет песчинкой в океане жертв: *Исакез но, мешокез музэн лоб жутыса, уробое куштӥзы. Салам пуйыез солэн канавае питыраса кылиз* (Кедра Митрей 1958, с. 22) ‘Исака тоже, подняв как мешок, бросили на телегу. Подаренный кисет скатился в канаву’.

Далко Семон – один из персонажей сквозного действия, который общепризнанно является прообразом самого писателя. И в повести «Дитя больного века», и в повести «Зурка Вужгурт» («Содрогается Вужгурт») общим моментом являются конфликтные отношения главного героя со своим отцом. Однако в последнем случае делается акцент на роли классовых врагов, настраивающих отца против сына, таким образом, семейно-бытовой конфликт обретает социально-классовую подоплеку. Кедра Митрей отбирает только те факты из жизни Далко Семона, которые связаны с его участием в общественно-политических событиях. В переработанном варианте повести «Зурка Вужгурт» («Содрогается Вужгурт»), в сравнении с «Вужгурт», автор более подробен в изображении военных дорог одного из главных героев. Далко Семон, так же как и Кедра Митрей, призван в царскую армию, учится в военной школе. Однако он направлен на фронт в сторону Петрограда, писатель же на самом деле был в Сибири. Таким образом, автор избегает точного совпадения биографических фактов, добиваясь обобщения, когда личный опыт перерастает в опыт общечеловеческий, частное биографическое время героя полностью протекает в русле общеисторического. Действия Далко Семона в стане белых имеют авантюрный характер (ситуация «свой среди чужих»), напоминая бесстрашие и ловкость героя одноименного рассказа «Шӧртчи Ондрей» (‘Храбрый Ондрей’).

В гражданскую войну Вужгурт становится непосредственно ареной противостояния враждующих сил, эпицентром трагических событий. Если предыдущие войны шли далеко от Вужгурта, то теперь фронт проходит прямо через деревню, ввергнутую в кровопролитную бойню: *Вужгуртын ош ик фронт усьтӥськиз* (Кедра Митрей 1958, с. 66) ‘В Вужгурте снова открылся фронт’; *Вужгурт котыртӥ котькытын окопъёс гудэмын, бышкись ез золтэмын*

(Кедра Митрей 1958, с. 82). ‘Вокруг Вужгурта везде вырыты окопы, натянута колючая проволока’.

Повествователь дает понять, что гражданская война никого не оставляет в стороне, и нет такого места, где можно от нее уберечься. Людям трудно оставлять свой дом, но он перестает защищать хозяев. В повести есть маленький эпизод, изображающий гибель человека в своем доме от шальной пули: *Луӵык Ондрей корка пушкы гур сьӧры саюлскем. Малы ке гур сьӧрысь йырзэ мычем но, ӵапак соку йыркобыяз пуля мертчем. Озьы Вужгуртысь пегӟись тӧдьыос узвесь саламъёссэс гурт шоры лэзьяло на* (Кедра Митрей 1958, с. 66) ‘Луӵык Ондрей укрылся в доме за печкой. Зачем-то высунул голову из-за печки, именно тогда в череп впилась пуля. Так убегающие из Вужгурта белые продолжают направлять на деревню свои свинцовые подарки’.

Вужгурт бесконечное количество раз переходит из рук в руки: *Гуртлэн огпал пумтӥз тӧдьыос пото, мукет палтӥз гордъёс пыро* (Кедра Митрей 1958, с. 66) ‘С одного конца деревни выходят белые, с другого конца заходят красные’. Каждая сторона устанавливает свои порядки, которые не успевают закрепиться и оказываются сметены новой волной, т. е. ситуация возвращается к изначальной точке. В этом заключается бессмысленно-повторяющийся, изнурительно-изматывающий характер событий, обладающих обратимостью. Бремя войны выматывает силы как богатых сельчан, так и бедных, отлученных от земледельческого труда, крестьян. Хаос, путаница проявляется в том, что белогвардейцы грабят состоятельных, красные потрошат оставленные без присмотра дома. Поэтому, рисуя белых в традиционно-нелицеприятном виде, писатель не идеализирует и красных: *Куштэм крестьян юртъёсы пыре м красноармеецъёс пӧлын укылтэмасьёсыз но вылэм. Азбаръёсысь курегъёсты, ӟазегъёсты куто но, шашкаен гинэ ӧогыса, асьсэлы шыд пӧзьто. Азбаръёсын, ульчаын мамык но тылы лоба. Будянь Паволлэн шкафысьтыз кумышказэ шедьтӥллям но юиллям. Собере шоразы нюлэскысь азьло ик бертэм мурт, Будянь Иван, кемдэм, солэсь, пе, кумышка куро, сётымтэысьтыз ыбонэн кышкатӥллям* (Кедра Митрей 1958, с. 67) ‘Среди красноармейцев, заходивших в брошенные крестьянские дома, были и безобразничающие. Хватают со дворов кур, гусей и, зарубив шашкой, варят себе суп. Во дворах, на улице летает пух. В шкафу Будянь Павола нашли кумышку и выпили. Потом навстречу им попался вернувшийся из леса Будянь Иван, от которого потребовали кумышки, из-за того, что отказался дать, пригрозили расстрелом’.

Писатель дает понять, что самое страдательное лицо в ходе братоубийственной войны – это простые крестьяне, труженики, земледельцы. От имени этих людей в повести высказывается крестьянин Лысков: *Ёрмоно, кудлань кариськыны… Ма кулэ милем? Музъем мед луоз крестьянлы, ю-нянь мед удалтоз, пудоед гидъёсад тыр мед луозы, казнае мултэссэ медаз кыскалэ. Тани та гражданской война сэрен ваньбур быриз. Гордъёс разверстка октӥзы, тӧдьыос валъёсме талазы… Уг яратӥськы мон гордъёссэ но, тӧдьыоссэ но!* (Кедра Митрей 1958, с. 96) ‘Не знаешь, куда податься… Что нам нужно? Крестьянину нужна земля, пускай хлеб уродится, пускай хлева будут полны скотины, пускай лишнего в казну не таскают. Из-за этой гражданской войны все хозяйство разорилось. Красные разверстку собирали, белые лошадей отняли... Не люблю я ни красных, ни белых!’. В итоге, изображенная в повести действительность предстает не черно-белой (вернее, не бело-красной), а более сложной и противоречивой по сути.

Кедра Митрей создал облик деревни, разоренной войной, время хаоса, когда поля не засеиваются, дома разрушены, человеческая жизнь обесценена, в мире господствует разрушительная ненависть. При этом меняется сам облик земли-кормилицы: если после германской

войны она брошена, запущена, то в ходе гражданской войны она не просто пустая, но изрытая, перепаханная, взбуравленная. Быстрая смена кадров, мелькание многочисленных имен, обилие массовых сцен создают ощущение стремительного темпоритма событий. Но, несмотря на хроникально-сжатое изложение событий, которое ускоряет бег сюжетного времени, автору удается передать суть эпохи через отдельные яркие эпизоды, посвященные частному человеку – маленькому человеку, которому выпало жить во время большой братоубийственной войны. По всей повести проходит мысль о перевернутости мира, опрокинутости жизни: *Дунне шат берытске?* (Кедра Митрей 1958, с. 80) ‘Разве мир переворачивается?’; *...йыр берытске, пороме, оло дунне но йыринуллань луиз* (Кедра Митрей 1958, с. 93) ‘…голова идет кругом, словно и мир встал вверх тормашками’; *...ноку но уг малпало вал соос дуннелэн сыӵе берытсконэз сярысь* (Кедра Митрей 1958, с. 101) ‘…никогда они не предполагали, что мир может так перевернуться’. Символично, что даже мертвых не оставляют в покое: так, происходит перезахоронение красногвардейцев, а через некоторое время белые вновь меняют местами останки «фронтовиков» и красных. Писатель рисует не просто расколовшийся надвое мир, он воссоздает мозаичную действительность, которая складывается из маленьких локально-индивидуальных кусочков, отражающих человеческие судьбы: *Кудаш Осьып тӧдьыос пӧлын кошкемын, Иванов Оддок тӧдьыосты уйыса мынэмын, Итёк кемалась виемын* (Кедра Митрей 1958, с. 109) ‘Кудаш Осьып ушел с белыми, Иванов Оддок гонит белых, Итёк давно убит’. В лаконичном предложении уместились три судьбы, три правды времени.

Суть трагичной реальности также раскрывается на примере разоренной семьи Шишкиных. Война вклинивается в отношения старшего и молодого Шишкиных. Если для сына близки большевистские настроения, и он легко готов оставить дом, отступая с красными, то для отца важнее нажитое годами хозяйство: *– Ас юртысьтым-а потом? – бубиз вожзэ вае. – Собере пыдйылад ул! Озьы-а?* (Кедра Митрей 1958, с. 75) ‘–Собственный дом, да, покидать? <…> Потом живи бездомным! Так, да?’; *«Уг но вырӟылы мон, быри ке, мед быро ас юртам», – бубиз кыл вера* (Кедра Митрей, с. 75) ‘И не пошевельнусь, если погибну, то пусть в своем доме’. Шишкин Демид дорожит своим маленьким миром. И здесь наблюдается своеобразная параллель с рассказом А. Миронова «Гудыръян дыръя» (‘Во время грозы’): его герой изображен в состоянии тревоги за свою телегу, которую могут забрать белые. В переживаниях персонажа, нарисованных очень убедительно, нет ни ненависти к врагу, ни героизма, у него вообще нет желания стрелять, участвовать в войне, главное – сберечь свою телегу. Конечно, Кедра Митрей стремится показать, как неправ был старший Демид, привязанный к своему хозяйству и не желающий адекватно оценить опасность, ибо совсем скоро белые жестоко расправились с Шишкиными. Но помимо этого рассмотренные сцены обнаруживают новые смыслы, реальную иерархию крестьянских ценностей, согласно которой нажитое тяжелым трудом добро, хозяйство являются важнейшими, первостепенными.

В этот же ряд вписывается поведение Чуньы Онисима. Белые забирают его в извоз. Но ему очень жаль оставлять дома «крупных, белоснежных» поросят. Когда только возникает возможность, Онисим убегает домой, «где его ждут десять поросят».

Таким образом, в повести «Зурка Вужгурт» («Содрогается Вужгурт») изображен человек, помимо своей воли втянутый в исторический водоворот. Герои, с одной стороны, движимы ненавистью, яростью, местью, с другой стороны, – жаждой спастись, выжить, уцелеть, приспособиться, сохранить прежний миропорядок. Писатель охватывает в произведении широкую географию, но «центром мира» остается деревня Вужгурт, через которую автор сопрягает

локальный и исторический временной поток. Каждое событие предстает как «точка на временной исторической диаграмме». Как нам представляется, задачу изображения «больного века», недугующего своей разрушительностью, писатель реализовал именно в этой повести.

1.2. Психологические портреты героев в романе «Секыт зйбет» (соотношение «внешнего» и «внутреннего»)

Задача данного раздела – проследить на примере главных героев из романа «Секыт зйбет», 1929 («Тяжкое иго») и характера их взаимоотношений, как автор проникает в их внутренний мир, с помощью каких приемов нюансирует поступки и поведение своих персонажей, каково соотношение внешнего и внутреннего в созданных образах. Исследуя элементы психологизма и формы его воплощения, мы опираемся на работы Л. Я. Гинзбург [Гинзбург 1971], А. Б. Есина [Есин 1988], Е. Г. Эткинда [Эткинд 1999] и других.

Как известно, повествование в романе начинается с диалога между девушкой и ее матерью. Читатель еще ничего не знает о героине, о ее возрасте, социальном положении и т. д., но уже слышит ее голос, живой, восторженный и молодой: переполняющие чувства заставляют девушку без умолку говорить, щебетать, как птичка. Заинтриговав на короткое время читателя, автор спешит дать уточняющий комментарий, который объясняет эмоциональное состояние героини: *…тазьы вераськe кузпаллы бызьыны вуэм ныл* (Кедра Митрей 1988, с. 16) ‘…так разговаривает созревшая для замужества девушка’. Эти слова поясняют, что к девушке-птице подступило предощущение любви, именно оно заставляет ее петь и говорить. Это внешнее проявление внутреннего состояния героини, а что у нее внутри? Автор пишет о том, что она временами задумывается, однако не формулирует свои смутные ощущения вербально: *Мар сярысь малпаськe – ачиз но уг тоды* (Кедра Митрей 1988, с. 18) ‘О чем думает – сама не знает’. Примечательно, что всезнающий автор-повествователь не пользуется возможностью прояснить внутренние ощущения героини, он как бы «двигается» вместе с ней. Так, автор «подталкивает» Дыдык к определению своего состояния через внешнюю параллель, используя при этом несобственно-прямую речь: *Кык юсьёс – кузпалъёс. Зэм ик, дунне тазьы кылдытэмын вылэм, Дыдыклэн но бечейёсыз (братъёсыз) кузпалъяськемын. Нэнэез но бен быземын ук. Пичи Бетко гинэ огназ. Со понна ик со пичи на угось. Нош Дыдык но огназ улэ на ук. Тӥни кытысь потэ вылэм малпаськон* (Кедра Митрей 1988, с. 18) ‘Пара лебедей – супружеская пара. В самом деле мир, оказывается, так устроен, братья Дыдык тоже женаты. И мать замужем. Маленький Бетко только один. На то он и маленький. Но Дыдык ведь тоже до сих пор одна. Вот откуда, оказывается, берутся думы’. Таким образом, аналогия позволила героине понять причину ее задумчивости, томления. И наконец, народная песня, тоже построенная на параллели, помогает окончательно разобраться во внутреннем состоянии: *Бен озьы Дыдыклы но кузпал кулэ ни вылэм* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Так ведь и Дыдык уже нужен муж’.

Автор продолжает знакомить читателя с душевной работой героини через несобственно-прямую речь: *Кин бен, кудӥз пи солэн сюлмаз кельше*? (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Кто же, какой парень ей по сердцу?’ Героиня пока не знает, кому посвятить свою нежность. Повышенное внимание к каким-то деталям внешности юношей и восприятие их как безобразных черт выдает взгляд излишне придирчивой, капризной девушки. Гротесковость воспринимаемых персонажей создаётся за счет гипербол и литот, выдающих оригинальное, образно-фантазийное мышление Дыдык: *оло инэз ик йырыныз пыкыны медэ, ... куссэ лек тӧл чигтоз* ‘кажется, головой готов подпереть небо… в талии сильный ветер переломит’; *пуклёк но пуклёк, гурезь*

йылысен донгы но туп сямен погыльскыса васькоз, нокытчы но уз гудӟа ‘чурбан чурбаном, с горы столкни, и покатится, как шар, нигде не застрянет’ (Кедра Митрей 1988, с. 19). Заключение *Луыло ук дуннеын Дыдык кадь бырйиськись тэргаськись нылъёс* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Бывают же на свете такие, как Дыдык, разборчивые, привередливые девушки’ передано автором, но принадлежит и героине. В нем отчетливо слышится авторская ирония, но приглушенно звучит и горделивое кокетство знающей себе цену девушки, которой трудно угодить и которая сама от этого страдает: *Сю полэс коть таза лу тон, одйгез пиньыд кырыж-мерыж будэмын луиз ке, со изъянэд тэргаськись ныллэн синмаз мертчоз ини* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Хоть сто раз ты будь крепок-здоров, если один зуб вырос кривым, все равно этот изъян будет замечен разборчивой девушкой’.

По-своему замечателен портрет Дангыра, увиденный Дыдык. Во-первых, он более подробен, по сравнению с портретами других юношей. Причем, некоторые подробности выдают «умную» наблюдательность героини: *…синъёсыз но (*Дангырлэн *– С. А.) туж визьмо учко, сюлэмез ик ӧогыр-ӧогыр карыса порто, выреto* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘…и взгляд у него такой умный, что насквозь пронизывает, трогает сердце’. Но от глаз, в которых угаданы какие-то свойства души Дангыра, девушка разочарованно переводит свой взгляд на колесообразные ноги юноши: *Нош... малы медам солэн пыдъёсыз сиес кыӵ кадесь, чик артэ уг вуыло* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Но... почему же ноги у него, как хомутина, совсем рядом не ступают’. Детали портрета Дангыра, увиденные глазами Дыдык, позволяют судить о том, что надежды на ее внутреннюю зоркость преждевременны; девушка как бы сама не властна над собой, но внешнее безобразие для нее первостепенно: ведь оно так наглядно и потому так убедительно-отталкивающе воздействует на нее.

Первый диалог между героями происходит на языке песни. Тот, кто откликается на песенный зов девушки, – Дангыр. Дыдык разочарована, Дангыр невозмутимо добродушен и приветлив, ибо он более зрелый человек.

Несомненно Дангыр живет более наполненной и многообразной внутренней жизнью. Иногда даже бытовые детали, конкретные вещи подвигают его к абстрактным умозаключениям, например, сосновая чурка наталкивает его на важную мысль о человеческом мироустройстве: *Будэ, улэ адями. Ас понназ улэ кожа. Ӧвӧл ни соид. Мукет адямиен, трос калыкен пумиськылоно луэ. Огнад гинэ дуннеын уд улйськы. Пумиськиськод – вожвылъяськон потэ. Мынам мылкыды одйг пумо, мукетызлэн пӧртэм. Мынам, шуом, шур кузя васькеме потэ, мукетызлэн нош шурлы выллань тубемез потэ, куиньметӥез шур дорысь сьӧрлань кошкыны турттэ. Кудйзлы ке но аслэсьтыз мылкыдзэ воштоно луэ. Сотэк ужзы уз тупа* (Кедра Митрей 1988, с. 49) ‘Взрослеет, живет человек. Думает, живет сам по себе. Как бы не так. С другим человеком, со множеством людей приходится встречаться. Не один живешь на свете. Встречаешься – раздор выходит. У меня одно желание, у другого – иное. Мне, скажем, вниз по реке хочется спуститься, а другому – против течения, вверх, третий в сторону от реки хочет уходить. Кому-то приходится уступить. Иначе дело не выйдет’. Логическая упорядоченность, последовательность и, самое главное, озвученность этой речи воспринимается как не совсем естественная для Дангыра. Более убедительны короткие, неразвернутые внутренние размышления героя, в том числе выдающие его сомнения, неуверенность в себе: *Кытысь меда та пилемъёс пото? – Дангыр малпаське. – Кытчы соос мыно? Секытэсь-а, капчиесь-а соос? Чурытэсь-а, небытэсь-а медам? Кӧртчал кадесь, вылды, соос, – шуэ ачиз ик Дангыр* (Кедра Митрей 1988, с. 75) ‘Откуда берутся эти облака? – думает Дангыр. – Куда они плывут? Тяжелые ли они, легкие ли? Твердые ли, мягкие ли? Как овсяный кисель, наверно, они, – сам

же себе отвечает Дангыр'. Но и в данном случае размышление героя графически оформлено в виде произнесенной речи. К тому же наряду с комментарием «думает» используется «говорит». Возможно слова используются как синонимы, ввиду совмещения понятий «мысль» и «речь». В целом, создается впечатление, что автор злоупотребляет размышлениями героя вслух, как в даном случае: – *Ма бен каром ини мон тае тодэменым? Вылаз сяла но кушты. Гуртаз бертыкуз тазьы тышкаське Дангыр. Лек куараезлэсь кышкатскыса, коӵоос-куакаос интыысьтызы чир-куаж кесяськыса лобӟо* (Кедра Митрей 1988, с. 83) '– Ну и что мне делать с тем, что я знаю об этом? Плюнь и выбрось». – По дороге домой так ругает себя Дангыр. Испугавшись его сердитого голоса, сороки-вороны с криком разлетаются со своих мест'. Герой часто разговаривает сам с собой, потому что его обступают вопросы, на которые никто не дает ответа, потому что его переполняют эмоции, но в таком случае мысленные речи, диалоги, возможно, казались бы менее искусственными.

Интересно пронаблюдать, каково соотношение внутреннего и внешнего, вербального и невербального в поведении влюбленного юноши.

Рассмотрим небольшой эпизод. Дангыр перебирает прошедший день, вспоминает о встрече с Дыдык, выражает свое настроение в песне: *Дыдыке, гыдыке, Дыдые, мусое*! (Кедра Митрей 1988, с. 50) 'Голубка моя, Дыдык, моя милая, Дыдык!'. Далее следует пояснение: *куараез мыркомиз* ('голос осекся'). Не нашел нужных слов, чтобы продолжить песню? Или не захотел? Потому что последующая реплика выдает в герое обиду и горечь, именно потому она произносится вслух, вернее, слова вырываются непроизвольно: *Серем кариськод тон монэ, Дыдык*! 'Смеешься ты надо мной, Дыдык!'. Далее воспроизводится диалог, который произошел между Дангыром и Дыдык. Оказывается, Дангыр встретил девушку, и сказал ей о том, что нашел ее серп, унесенный медведем. Она не поверила, высмеяла его и ушла. Герой досадует на то, что не сказал нужных слов: *Тыныд матын луэме потэ, вӧзад пукысал. Яратӥсько мон тонэ, Дыдыке*! 'Хочу быть ближе к тебе, рядом с тобой бы сидел. Люблю тебя, моя Дыдык!' Далее идет замечательная фраза: *Та кылъёс интые, ымаз сюрло канжаськиз* 'Вместо этих слов во рту застрял серп'. Прелесть ее в том, что она имеет прямое и переносное значение. Метафорическая подоплека такова, что герой растерялся, онемел, вместо нужных слов сказал ненужные. *Кин, мар бен возе малпамез весяк шонер верамлэсь? Мечак вераны оломалы ым уг пыры...* 'Кто же, что же удерживает от того, чтобы высказаться напрямую? Почему-то открыто сказать не получается…'. Невысказанность внутренних ощущений, обусловленная любовным волнением, выглядит психологически достоверно. Таким образом, состояние героя изображается с помощью целого ряда приемов: авторских слов, внутренней речи, высказываний вслух, несобственно-прямой речи и др.

Образ Дыдык интересен тем, что в романе нарисованы муки узнавания и словесного определения рождающегося в ней чувства любви. Если в начале романа она не может понять, чем вызвано переживаемое ею состояние томления, ожидания, беспокойной грусти, то позже Дыдык бессильна объяснить свое влечение к Дангыру: *Малы йырысьтыз Дангыр уг кошкылы, сое Дыдык ачиз но вераны уз быгаты* (Кедра Митрей 1958, с. 97) 'Почему Дангыр не уходит из головы, этого Дыдык даже сама не сможет объяснить'. В главе «Бырйиськись Дыдык шӧтэм Дангырлы синмаське» ('Разборчивая Дыдык влюбляется в некрасивого Дангыра') она за короткий период переживает разные эмоциональные этапы: недоумение по поводу своего внимания к Дангыру, злость и раздражение на его обидчиков, стремление отмежеваться от него, бессилие перед собственными чувствами. Как бы отдаляя догадку о своем

состоянии, Дыдык пытается создать барьер между собой и Дангыром, возведя его в статус «чужого человека»: *Кин со мыным?.. Тани Бетко – мынам выны. Нош Дангыр – вын но, ӵужодйг но уг луы. Мурт со* (Кедра Митрей 1988, с. 97) ‘Кто он мне?.. Вот Бетко – брат. А Дангыр ни родным, ни двоюродным братом не является. Просто чужой’. Автор подчеркивает парадоксальность ситуации, когда девушка своего брата начинает забывать чаще, нежели «чужого человека» (обратим внимание на тонкость хода: героиня не вспоминает чаще Дангыра, чем Бетко, а Бетко забывает чаще, чем Дангыра). Произнесение вслух имени Дангыр вместо Бетко становится знаком того, что чувства выходят из-под контроля, речь не подчиняется разуму.

Преображение внутреннего мира Дыдык, изменение ее оценочных критериев мужской привлекательности автор передает через несобственно-прямую речь: *Дангырлэн йырыз бадзым. Зэм. Пыдъёсыз кырыжесь. Таиз но зэм. Нош Дангырлэн визьмо луэмез гуртын ваньмызлы тодмо ук. Собере Дыдык шоры Дангыр сямен яратйсь синмын учкись нокин но ӧвӧл ук* (Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Голова у Дангыра большая. Да. И ноги кривые. И это правда. Но ведь о том, что Дангыр умен, каждому в деревне известно. И потом на Дыдык никто не смотрит такими любящими глазами, как Дангыр’. Обратим внимание на то, что героиня как бы с кем-то полемизирует, она не дает отчета, что, собственно говоря, спорит с самой собой, с прежней (*Нош ... малы медам солэн пыдъёсыз сиес кыӵ кадесь, чик артэ уг вуыло. Йырыз но бадзым, токма шорысь «мушко йыр» ӧз шуэ, вылды...*(Кедра Митрей 1988, с. 19) ‘Но... почему же ноги у него, как хомутина, совсем рядом не ступают. И голова большая, наверно, не случайно обозвали «голова с лукошко»’).

Постепенно Дыдык оказывается в плену захватывающего ее чувства влюбленности. Восхитившись домом Дангыра, она обобщает: *Кинлэн та лэсьтэмез? Дангырлэн* (Кедра Митрей 1988, с. 98) ‘Кем это сделано? Дангыром’. Вопросно-ответная форма общения с самой собой кажется неестественной, но, с другой стороны, объяснима, ибо Дыдык безотчетно продолжает укреплять себя в симпатии к юноше: *Одйгез но егит пи тазьы лэсьтыны ӧз нодъяськы на. Кудйз калыклэсь кердэ, калыклэсь пӧртэм луэмез уг поты. Калыклэсь зулемзэ Дангыр кылэм-адзем уг кары. Калыклэсь вылтйе со жутскемын ини, зеч ужез быдэстыны керпотонэз уг вала* (Кедра Митрей 1988, с. 98) ‘Ни один из парней еще не додумался так сделать. Некоторые стестяются людей, не хотят выделяться. Дангыр не обращает внимания на пустословов. Он уже поднялся выше мнения людей, не стесняется делать добрые дела’. Обобщающий вывод о том, что Дангыр выше других, скорее всего относится к авторской речи.

Писатель продолжает освещать пробудившийся внутренний мир героини. Так, несобственно-прямая речь (*Чебер корка, Дангырлэн коркаез. Сур но туж ческыт, юзмыт, мугор кузя супыр-супыр васькe* (Кедра Митрей 1988, с. 99) ‘Красивый дом, дом Дангыра. И пиво вкусное, прохладное, по телу разливается’) сменяется прямой речью (*«Дангыр татын мед луоз на вал», – малпа ини Дыдык* (Кедра Митрей 1988, с. 99) ‘Был бы здесь еще Дангыр, – думает уже Дыдык’). Героиня, сама не заметив, вербализует потаенную цель своего визита. Далее автор использует другой психологический ход. Дыдык, уходя из дома Дангыра, спохватывается, что не рассмотрела раскрашенные узоры на окне. Затем она гадает: были ли узоры на самом деле или их нет? И, наконец, успокаивает себя тем, что в следующий раз вернется и проверит. «Узоры», казалось бы, затушевывают объект истинного интереса героини, но «пробуксовывание» ее мысли на «узорах» сигнализирует о подтексте.

Ситуация, когда герои говорят не то, что думают, и думают не то, что говорят, когда мысль не равна речи, развивается в этом же эпизоде. Обратим на это более пристальное внимание. *Дыдыке, гажан Дыдыке, мусо Дыдыке, гыдыке выллем мусо кылын вазьысал вылэм Дангыр. Озьы шуыны солы эрик сётымтэ угось* (Кедра Митрей 1988, с. 99) ‘Хотел бы обратиться с такими словами, как моя дорогая Дыдык, милая моя Дыдык, моя голубка. Но сказать так он неволен’. Так охарактеризовано состояние невысказанности Дангыра. По существу его можно приравнять к вербальному поведению Дыдык, которая говорит, но произносит не те слова:

– Умой, ачид ке умой, – ӵыжектыса Дыдык вера.

Дангыр пумитэ вазьыны Дыдыклэн кылыз ачиз берытскиз. Верамзэ Дыдык чик малпаськытэк вераз. Верам бераз гинэ – «малы нош ачид ке умой шуи на» – малпа. Калыклэсь озьы верамзэ кылыса, со но калык радъя вазькиз. Кыӵе ке мукет кылъёсын верано вылэм. Кыӵеесь бен со мукет кылъёс? Олокытысь утчано соосыз (Кедра Митрей 1988, с. 99).

‘ – Хорошо, коли сам хорош, – зардевшись, отвечает девушка.

Ответные слова Дангыру сами собой вырвались из уст Дыдык. Сказала, совсем не подумав. Только после того, как ответила, подумала: «зачем же сказала, “коли сам хорош”». Она слышала, что люди так говорят, вот и решила по-людски выразиться. Наверно, какими-то другими словами надо было ответить. Но какие это слова? Неизвестно, где их искать’.

Итак, автор рисует словесные муки каждого из влюбленных героев. Собственно говоря, Дыдык не сказала Дангыру ничего лишнего, что могло бы вызвать в ней такие переживания. Но в диалоге с любимым каждое слово несет двойную нагрузку, поэтому неосторожное, с точки зрения героини, выражение вызывает в ее душе маленькую бурю. Она чувствует, что сказала не то, но что надо сказать, не знает – и это самая точная примета ее смятенного состояния.

Прежде чем Дыдык и Дагыр открываются друг другу, продолжается их внутренняя работа. Эбга, старая мать Дангыра, играет роль своеобразного «посредника». Автор мотивирует это тем, что в таком возрасте внутреннее возможно читать через внешнее: *Синмысьтызы, ымнырзы вылысь со, книга вылысь сямен, малпанзэс сэрттэ-пертче* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘В их глазах, с их лиц она читает-разбирает мысли, как с книги’. Доводы ее таковы: *Дыдыкез тон, пие, яратӥськод кадь потэ мыным. Дыдык но дорамы ветлӥз ук, монэным вераськыса, лач-лач пукиз* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘Мне кажется, сынок, ты любишь Дыдык И Дыдык к нам приходила, со мной беседуя, смирно сидела’. Казалось бы, она выражается нелогично, внутренние ощущения Дангыра приравнивая к внешнему поведению Дыдык. Но это выглядит достоверно, потому что внутреннее действительно закрыто от нее, но будучи наблюдательной и мудрой, она строит свои догадки, опираясь на внешнее: *Солэн татчы ветлэмез тонэ гажамзэ возьматэ...* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘Ее приходы к нам говорят о чувствах к тебе... ‘.

Волнение Дангыра передает ряд вопросов: *Зэм ик-а бен меда Дыдык аслэсьтыз мылкыдзэ вошӥз ини? Зэмзэ ик-а шӧтэм Дангырез со гажаны ӧдъяз?..* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘Неужели в самом деле Дыдык изменила свое отношение? Неужели вправду полюбила некрасивого Дангыра?’. В данном случае Дангыр – объект повествования, и тем не менее здесь применен прием несобственно-прямой речи. В этом также убеждает строка: *Зэм, зэм, лэся, оло* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘Кажется, по-видимому, на самом деле’. Выражение интересно тем, что утверждение, усиленное повтором, уравновешивается двумя «сомнениями» – все это выдает субъективность героя. Аргументы в пользу того, что Дыдык, кажется, разделяет

чувства Дангыра, вновь сменяются неверием и сомнениями: *Нош мар понна, кызьы гажалоз, пе, чебер ныл шӧтэм пиез?!* (Кедра Митрей 1988, с. 102) ‘Но за что, каким образом красивая девушка может полюбить некрасивого парня?!’ Таким образом, несобственно-прямая речь позволяет передать внутренние терзания героя.

Внезапная вербализация внутренних мыслей свидетельствует об эмоциональном напряжении Дангыра:

– Кураса оскалтом, – малпанзэ Дангыр шара вераз.

– О-о, пие, кураса оскалтом, – вазе мумиз.

Мумизлэн та кылъёсын ваземезлы Дангыр абдраз. «Йырам малпанме но шат вераськем ини», – мумиз шоры учке (Кедра Митрей 1988, с. 102).

‘ – Попробуем посвататься, – высказал свою мысль вслух Дангыр.

– Да, да, сынок, попробуем посвататься, – отвечает мать.

Дангыр изумился этим словам матери. «Неужели произнес вслух то, о чем думал», – смотрит на мать’.

Наконец, муки молчания, высказываний невпопад и т. д. позади, Дангыр признается Дыдык в любви. Несомненно, поэтичное, тонко-изящное признание героя, складность и красивость его речи выдает «руку» автора. С другой стороны, слова из уст героя с прирожденным чувством красоты вызывают доверие; они воспринимаются как результат внутренней, в том числе словесной, работы: *– Шундые тон мынам, Дыдык, – вера Дангыр. – Йӧзектэм сюлэм но тынад азяд шуналоз... Чебер италмасэ тон мынам. Шорад учкыса, сюлэм эктэ...* (Кедра Митрей 1988, с. 106) ‘ – Солнце ты мое, Дыдык, – говорит Дангыр. − Даже оледеневшее середце перед тобой растает… Ты мой красивый италмас. Когда смотрю на тебя, сердце танцует…’. Метафорическая яркость, «цветистость» речи характерна для романтического стиля. (Отличие ее эстетики от соцреализма с его утилитарной политико-идеологической нацеленностью очевидно на фоне фрагмента из трилогии Г. Медведева «Лозинское поле», где Бутаров делает признание Клаве Звениной: *Клава, тон мынэсьтым сюлэмме валаськод. Бен луы тон мынам, выль, таза поколение кельтон понна, тушмонъёслы пумит валче, артэ нюръяськон понна! Луы тон мынам, тӥни со шимес ыбылэм куараосыз вормон понна, колхозлэсь шудзэ одӥг сюлмын дурон понна! Луы тон мынам улон эше, улон ачиз озьы косэ бере!* (Медведев 1984, с. 435) ‘Клава, ты понимаешь мое сердце. Так будь ты моей, чтобы родить новое, здоровое поколение, чтобы вместе, бок о бок бороться с врагами! Будь ты моей, чтобы победить эти звуки жутких выстрелов, чтобы единым сердцем ковать колхозное счастье! Будь ты моим другом по жизни, коли сама жизнь этого требует’).

Героев Кедра Митрея, которые обрели друг друга, ждут большие жизненные испытания. Как выражает автор переживания Дыдык, которую выдают замуж за нелюбимого? Сцена венчания написана очень талантливо. Внутреннее состояние Дыдык раскрывает только лаконичная мысленная речь: *Улэмме вандо ини, вандо, вандо, – малпа Дыдык. – Кытын меда тавиысь Дангыр?* (Кедра Митрей 1988, с. 115) ‘Жизнь мою губят, губят, губят, – думает Дыдык. – Где же теперь Дангыр?’ Троекратный повтор слова «вандо» свидетельствует о крайней степени отчаяния героини, которая более не способна думать внятно. В дальнейшем автор рисует только физические ощущения Дыдык: *Дыдыклэн кияз, кый куштэм музэн, Иванлэн чоньдэм киыз усиз. Малпаськон кусыптӥз Дыдык кышказ. Паймыса учке* (Кедра Митрей 1988, с. 115) ‘В руку Дыдык, как брошенная змея, упала околевшая рука Ивана. Пребывающая в задумчивости Дыдык испугалась. Смотрит с удивлением’. Героиня как будто находится в сомнамбулическом состоянии. Способность думать возвращается к ней, когда она остается наедине

с Ӵушни Иваном. Ее мысли, оформленные в виде внутренней и несобственно-прямой речи, как бы «пробуксовывают», вращаясь по кругу, в центре которого – Дангыр: *Дыдык кадь юн яратйсез* Дангыр *ноку но уз шедьты ук. Дыдык гинэ сое яратыны быгатэ, мукетыз озьы уз яраты* (Кедра Митрей 1988, с. 116) ‘Любящую так сильно, как Дыдык, Дангыр ведь никогда не найдет. Лишь Дыдык умеет его любить, другая так не полюбит’. Любопытно, что в ситуации, когда девушка против своей воли стала женой другого, она начинает думать о Дангыре исключительно как о человеке, принадлежащем ей: *куанер Дангыре* (‘мой бедный Дангыр’), *мынам Дангыре* (‘мой Дангыр’), *Дангыре* (‘мой Дангыр’). В силу обстоятельств оказавшись разлученной с возлюбленным, в своих мыслях и ощущениях она чувствует себя очень близкой к нему.

Обратим внимание на финальные сцены романа. Приемы изображения внутренней жизни героев здесь, на наш взгляд, меняются. Прежде чем продолжить наблюдение за Дыдык и Дангыром, проследим за поведением и мотивировкой поступков Игошки Шатунова, героя эпизодического, но чрезвычайно интересного, тем более имеющего прямое отношение к развязке событий.

Игошка пример того, как мысль, речь и поступок диссонируют друг с другом, перебивают друг друга, идут вразброс. Он не утруждает себя анализом, оценкой ситуации, выискиванием сути, но безотчетно подчиняется ходу событий, поэтому его поведение трудно предугадать, как поведение всякого человека, не имеющего стержня. Игошка из того типа людей, чьи размышления и поступки не сообразны ситуации. Он не соблюдает условностей, поэтому импульсивно может поступить правильно, но беда в том, что не отличает судьбоносных моментов от обычных, рядовых.

В финальной сцене, где Игошка, сам того не желая, подыграл преследователям Дангыра, вначале им руководит любопытство и тайное восхищение юношей. *Кыӵе ке но адями вань вылэм, ёлки-палки», – малпа со* (Кедра Митрей 1988, с. 130) ‘Есть же на свете такие люди, елки-палки, – думает он’. Именно глазами Игошки увидены надвигающиеся тучи: *Сьӧд пилем талань лыктэ, вань секытэныз со Игошкаез зӥбыны медэ кадь* (Кедра Митрей 1988, с. 130) ‘Черная туча надвигается сюда, всей тяестью она как будто пытается придавить Игошку’. Реакция героя на природное явление как бы подсознательно включает в себя комплекс вины: *Игошка синъёссэ уллань лэзиз* (Кедра Митрей 1988, с. 130) ‘Игошка опустил глаза’. Сразу после этого, увидев Дангыра, Игошка безотчетно выкрикивает его имя и привлекает внимание преследователей. Уже через некоторое время он укоряет себя за то, что не сдержался: *Кылыд тынад, Игошка, лекос кузь, – малпа со. – Я, малы вераны кулэ вал. Мед ветлоз ойдо адями ас эрказ* (Кедра Митрей 1988, с. 131) ‘Язык у тебя, Игошка, чересчур длинный, – думает он. – Ну, зачем надо было выдавать человека. Ходил бы себе он на воле’. Однако провоцирующая фраза (*Уйвӧтад адӟид, дыр, тон Дангырез...* ‘Должно быть, приснился тебе Дангыр…’) легко сбивает его с толку, и он с запальчивой легкостью второй раз выдает Дангыра, начисто забыв о прежних уколах совести. Далее он наблюдает за сценой «охоты», за поимкой беглеца и невольно любуется ловкостью и силой юноши (*Баско лукает! – шуэ Игошка мувырын сылонназ* (Кедра Митрей 1988, с. 132) ‘Баско лукает! – говорит Игошка, стоя на бугорке’). Затем в Игошке, во внешнем наблюдателе, просыпается азарт, и он, не желающий Дангыру зла, более того – скорее ему сочувствующий – подключается к поимке. Желая показать свою резвость (*аслэсьтыз етӥззэ возьматэмез потӥз* ‘захотелось показать свою удаль’), именно он «добивает» Дангыра, лишает его надежды на спасение, герой оказывается в руках своих мучителей. Позднее раскаяние Игошки, который бьет себя в грудь и голову, усиливает

трагизм картины. Таким образом, в коротком эпизоде писатель ярко запечатлел противоречивую сущность героя. Схватка Дангыра с преследователями в любом случае имела бы трагические последствия. Но, рисуя легкомысленность мотивов, которые движут поступками Игошки, автор сгущает остроту переживаний, вызывая горечь, сожаление, боль, разочарование.

В последнем эпизоде Дангыр нарисован только со стороны, в действии. Автор держит в объективе «кинокамеры» Игошку и его глазами следит за ходом событий, таким образом, Дангыр увиден двойным зрением, но только внешне: *мыжге* (‘ударяет кулаком’), *погыртэ* (‘валит с ног’), *сале* (‘швыряет’), *сэрпалтэ* (‘забрасывает’), *пазяз* (‘раскидал’), *кутсаське* (‘молотит’), *суйзэ беральтэ* (‘руку выворачивает’), *ангессэ вольтчытэ* (‘подбородок вывихивает’) и др.). О внутренних ощущениях героя автор не пишет ничего, он – объект изображения. В этом случае природа выполняет психологическую роль. Хотя она не дана через восприятие героев, но психологический эффект создается за счет того, что грозовая симфония, сопровождающая поединок, чередуется с изображением человеческих страстей, т. е. используется психологический параллелизм, например: *Музъем вылэ сьӧд пилем зӥбиськиз. Дыдыклэсь сюлэмзэ сьӧд кый зӥбиз* (Кедра Митрей 1988, с. 133) ‘На землю черная туча навалилась. Сердце Дыдык черная змея придавила’. В некоторых случаях грань между природным и человеческим вообще теряется: *синвуэз зорен сураське* (‘слезы смешиваются с дождем’), *синъёсыз зоро на* (‘глаза еще *букв.* дождят’). В конце концов все сливается в единую стихию: непогода, схватка героев, отдельные выкрики (в основном на русском языке), создавая апокалиптическое ощущение. С развязкой событий утихает и природа, но страсти продолжают бушевать в человеческом сердце, для изображения которых используется метафорический язык: *сюлэм ӟырдамын, пуш чигемын* (‘сердце накалено, душа оборвана’), *лулы-сюлмы пыже* (‘душа-сердце горит’), *сюлмы пут путэ* (‘сердце разрывается’). И если роман открывает восторженное пение девушки, озабоченной только любовным томлением, то историю закрывает причитание-плач героини, познавшей глубокое человеческое горе: *Бӧрдэ-кылбура, бӧрдэ-кылбура Дыдык...* (Кедра Митрей 1988, с. 135) ‘Плачет-причитает, плачет-причитает Дыдык…’.

Таким образом, уже в первом романном произведении удмуртской литературы явно просматриваются тенденции проникновения во внутренний мир героев. Автор предложил читателю разнообразную палитру их эмоциональных состояний, для изображения которых он пользуется минимумом внешних деталей – портретными чертами, мимикой, жестикуляцией. Интенсивность душевной жизни персонажей особенно удачно выражается через несобственно-прямую речь. Развернутые внутренние монологи не характерны для романа, и наблюдается некоторая неестественность в стремлении автора озвучить мысленные речи героев. Психологически более убедительны муки перевода внутренней речи во внешнюю. Характерной особенностью является и то, что пейзаж в романе выполняет психологическую функцию.

1.3. Роман Кедра Митрея «Секыт зӥбет» в зеркале критики 1930-х гг.

Роман Кедра Митрея «Секыт зӥбет» («Тяжкое иго») сразу же после выхода вызвал ряд откликов, напечатанных на страницах журнала «Кенеш» (‘Совет’), авторами которых выступили критики и писатели. Итак, какой резонанс вызвал роман у современников, какой читатель взял в руки произведение, что его занимало в тексте и что он не принял, каковы идеалы и ценности тех, кто оценивал роман?

Макар Волков выразил свою позицию в двух статьях: «Кедра Митрей берлань лёгыштӥз» (‘Кедра Митрей отступил назад’) и «Пулё Дангыр» (‘Дангыр-хвастун’). В первой работе М. Волков в резких суждениях подчёркивает только неудачные, отрицательные стороны романа: *Гожтыны туж ик мыл уг поты: жӧж но, курлык но кема, ӟеч гожъясьлэсь ялам усто, чебер гожтэмзэ витиськод… «Вужгурт» бере «Секыт зӥбет» сирез йыръемлы, одӥг интӥын лёгаськемлы кельше. Вильзэ уг сёты: жвачка, трафарет. Куштэм, нокинлы ярантэм тема, вуж маке* ‘Писать не очень хочется: и обида, и злость охватывает, от хорошо пишущего всегда ждешь мастерски, красиво написанного. После «Вужгурта» «Секыт зӥбет» похож на жевание жвачки, топтание на одном месте. Ничего нового не дает: жвачка, трафарет. Никуда не годная, никому не нужная, старая тема’ [Волков 1929, с. 29].

Чему же больше внимания уделяет Макар Волков? Как рассматривает и как оценивает образы героев? Например, он останавливается на такой сцене романа. Вортча Пужей жнёт в поле со своей семьей, Дыдык поёт. И вдруг из лесу выходит Дангыр и начинает им помогать. Макара Волкова волнует вопрос: кто такой Дангыр, почему гуляет в рабочее время? *Пӧсь ужан вакыт, капчи гинэ, кин озьы юрттыса ветлэм. Книгаез лыдӟись, мар понна мон сое гажалом: чеберез понна-а, удмурт Дон-Жуан луэмезлы-а? – шуоз... Дасо быдча книгайын адями возьматэмын. Син азе одӥгез но йыг-йыг уг пуксьы* ‘Кто в такую страдную пору так легко найдет время помогать. Читатель скажет, за что мне его уважать: за красоту ли, или за то, что он удмуртский Дон-Жуан? В книге показано около 10 человек. Ни один из них отчетливо не встает перед глазами’ [Волков 1929, с. 29].

Рассматривая двух героев этого романа – попа Петыра и Дангыра, критик считает неясным, кто из них является главным и более привлекательным для читателя. По мнению автора статьи, крестьянин, прочитав произведение, встанет на сторону попа, потому что он ведет работу с народом, учит удмуртский язык; в противоположность ему Дангыр бездельник, оторван от народа, *разбойник, хулиган*. Любопытно, что автор не упускает случая сделать выпад против тех руководителей, кто игнорирует удмуртский язык: *Веть удмурт тӧроёс пӧлын али но вань: удмурт шуса портфель басьто, удмурт кылэз кулэтэме поттo, гуртэ потаны кышкало… Асьме тӧроёс зӥбыт уло, ичи шокало, портыса лэсьтоно мылкыдзэс уд шедьты* ‘Ведь среди удмуртских руководителей до сих пор есть такие: именно в статусе удмуртов получают портфели, а сами удмуртский язык игнорируют, в деревни выезжать боятся… Наши руководители живут слишком смирно, бездеятельно, стремления чего-то добиться у них не обнаружишь’ [Волков 1929, с. 30]. Помимо этого, можно заметить, что Макар Волков оценивает текст романа не столько с позиции критика, но, прежде всего, подходит к нему с житейски-бытовыми мерками читателя-крестьянина, именно с его точки зрения он осуждает бесхозяйственность Дангыра, его пустую, бесполезную мечтательность.

Также М. Волков порицает автора за непонятный, сложный язык произведения: *Пумаз лыдӟыса вуыны чидан ӧвӧл: мылкыд уг жутскы, бордаз чик уг герӟа. Чебер интыёсыз ичи,*

шер’ Нет терпения дочитать до конца: не вдохновляет, совершенно к себе не влечет. Красиво написанных мест мало’ [Волков 1929, с. 30]. Рецензент безжалостно заявляет: *Мӧзмыт. Лыдзӟыны луонтэм секыт книга* ‘Скушная, невыносимо трудная для чтения книга’. Он также не согласен с тем, что произведение является романом, квалифицируя его как *«большая история маленького дела», «недоносок»* [Волков 1929, с. 30].

М. Волков возмущен тем, что писатель игнорирует современность: *Кедралэн Игошка сярись гожтыны «фантазия» вань, нош удмурт облась вить арскын кыӵе луоз – сое гожтыны кытын фантазиез… Учконо ке, туннэ улон бордысь асьмеёс палэнын улӥськомы. Социализм пӧзён ӝуын ум кисьмаськe* ‘Написать об Игошке фантазия у Кедры есть, а где фантазия написать о том, какой будет удмуртская область через пять лет… Если посмотреть, то от сегодняшней жизни мы живем в стороне. Не вызреваем в огне строительства социализма’ [Волков 1929, с. 30–31]. В конечном итоге критик допускает интерес к прошлому, но выступает против излишнего к нему внимания.

Свою безапелляционность Макар Волков объясняет высокими требованиями к талантливому писателю. Как ни парадоксально с сегодняшней точки зрения, полезным он называет только то, что Кедра Митрей своим романом показал, как нельзя писать.

В статье «Пулё Дангыр» Макар Волков акцентирует внимание на проблематике романа, связанной с христианизацией. *Христианство – тани «Секыт зӥбет» книгалэн сюлмыз, книгалэн со бадзым героез. Христианство вань секытэныз, паськыт пласэн, вань гижыосыныз ужаса улӥсь калык улон пӧлы пыдло, мур мертче* ‘Христианство – вот сердцевина книги «Секыт зӥбет», это главный герой книги. Христианство всей своей тяжестью, широким пластом, изо всех сил (*букв.* всеми когтями) глубоко впивается в трудовую народную жизнь’ [Волков 1932, с. 73].

М. Волков рассматривает христианство через сюжетную линию. По его мнению, писатель умело показывает в романе, с какой силой христианство вошло в среду удмуртов, но недостаточно подчеркивает его классовый характер. На его взгляд, Кедра Митрей вместо классов ошибочно использует понятия «народ да удмурт». Один из самых больших недостатков произведения критик видит в том, что не представлена сила, противостоящая гнету церкви. Подробнее всего Макар Волков останавливается на образах героев. Как же показывает автор Дангыра? – вопрошает М. Волков. *Дангыр – индивидуалист. Сое Кедра Митрей тыло-бурдоез кадь эрикен, «вне классов» возьматыны турттэм* ‘Дангыр – индивидуалист. Кедра Митрей постарался показать его свободным как птица, «вне классов»‘ [Волков 1932, с. 76]. Далее он рассуждает о том, что Дангыр без толку проводит свое время, у него нет никаких целей, как бы плывёт по течению реки и не сопротивляется, у него нет жизненной программы, в нем нет цельности, так как, изменяя себе, принимает крещение. Критик признает, что Дангыр умён, он часто философствует наедине с собой. Также он сказочно силён. Но эти особенности героя воспринимаются с недоумением: для чего все это показано, если Дангыр в книге теряется? И автор статьи выносит суровый приговор: *Со жаль но тыныд уг поты, со сярись уд но чакласькиськы. Калыкен герӟаськытэк, анархичный. Кедра Митрей сое революционно ик возьматыны малпа вылэм лэся. Пӧрмымтэ. Дангырлэсь номыре уг поты* ‘Его не жаль, за него не переживаешь. С народом не связан, анархичен. Кедра Митрей, видимо, пытался показать его революционером. Не удалось. Из Дангыра ничего не получается’ [Волков 1932, с. 77]. Совершенно очевидно, что М. Волков в характерах героев хотел видеть, прежде всего, те стороны, которые говорили бы об их классовой сущности, о героической борьбе за новую жизнь или яростном сопротивлении классовым врагам.

Критик касается и образа Дыдык: девушка показывается как птица, ей грустно, но почему, понять трудно, или из-за того, что ей пора замуж, или она предчувствует что-то. И всё это уже в начале романа отталкивает от героини, подчёркивает М. Волков.

Сопоставляя героев романа Дыдык и Дангыра, критик пишет: *Кедра Митрей Дыдыкезлы но Дангырезлы но романаз бадзым инты сётыса, соос пала кырзаса, асьмедыс Дыдыклэн но Дангырлэн но сылоно музъем вылазы султытыны тырше. Нош Дыдыклэн но Дангырлэн но сылоно музъемзы ӧвӧл, соос «Секыт зӥбет» гожтӥсен тыло-бурдоосын возьматэмын. Бурдъёссы ке луысал, соос олокытчы но лобзысалзы. Соослэн бурдъёссы ӧвӧл. Соин, музъем вылын но улыны – мӧзмо, инэ но лобзысалзы вылэм – уг быгато. Улонлэн сложной ӧраз, соос кыкназы ик улыны но, улон понна нюръяськыны но уг быгато. Отчы быдэсак нӧдо но соослы – «кемыз, озьы ик кулэ вал» шуса веран кылпумын берга* ‘Кедра Митрей, уделяя в романе большое внимание Дыдык и Дангыру, заступаясь за них, пытается и нас поставить на ту землю, на которой они стоят. Однако под ними нет земли, они показаны, как птицы. Если бы у них были крылья, они бы повсюду полетели. Но у них нет крыльев. Потому и на земле тоскуют, и в небо бы полетели – не могут. В сложном потоке жизни они ни жить не умеют, ни бороться. Там полностью увязают, и им так и хочется сказать: «поделом, так и надо»’ [Волков 1932, с. 79].

Отсюда мы видим, что М. Волков к образу Дыдык относится так же негативно, как и к образу Дангыра. Но важно то, что критик уловил их исключительность, необычность, их противопоставленность окружающему миру, им угадывается и возвышенная поэтичность персонажей. Макар Волков вновь сетует на то, что на фоне бездеятельных, неуспешных героев Петыр поп выглядит победителем, так как он с честью справился со своей миссией распространения христианства среди удмуртов.

По мнению М. Волкова, многие недочеты романа возникают из-за нечёткости расставленных автором классовых акцентов; критик жаждет откровенной позитивной развязки произведения.

Рассмотрим точку зрения на роман автора под псевдонимом Дэмлась. Статья под названием «”Секыт зӥбет” романэз бугыръян» (‘Разбор *букв.* перепахивание романа «Секыт зӥбет»’) поделена на три части. В первой части «Роман азьын – лыдзись берын» (‘Роман впереди – читатель позади’) речь идет о том, чем порадовал роман. Так, в частности, Дэмлась высоко оценивает язык романа: нет непонятных слов, диалектные слова объяснены, характерна образность, индивидуализация речи героев, отсутствуют заимствования, используются короткие понятные предложения и т. д.

Дэмлась также уделяет внимание композиции романа и считает ее удачной, хотя всё-таки некоторые замечания у него есть: *Котькуд ёзлэн кутсконэзлэсь кужмо дугдонэз, быдэс книгаез верано ке, пумыз кутсконэзлэсь уно пол кужмо: мылкыдэз бордаз кыскись, быдэс романлэсь мугзэ адзытӥсь кадь… Жоктонлэсь, чӧлтон сярись, кужмолыксэ К. Митрей тырмыт адзытыны быгатэм* ‘У каждой части концовка сильнее зачина, это касается и всей книги, финал намного сильнее начала: он притягателен, раскрывает сущность всей книги… Развязку, по сравнению с завязкой, Кедра Митрею удалось показать достаточно убедительно’ [Дэмлась 1929, с. 42]. Возможно, с этим замечанием современному критику и читателю трудно согласиться, однако надо отдать должное именно эстетической стороне суждения автора.

В разделе отзыва, озаглавленном «Кидыстэм кыдъёсыз» (‘Шелуха без семян’), Дэмлась рассматривает образ Дангыра и, солидаризируясь с М. Волковым, считает его индивидуалистом. Дэмлась задаётся вопросом: почему автор не смог показать Дангыра в народной гуще? И сам же отвечает на поставленный вопрос: *Озьы классовой ужез умой ознатэк кельтэмисьтыз,*

Дангырез но гожъясьлэн огназ кылем... ‘Из-за того, что не распознал классовые отношения, Дангыр у писателя остался одиночкой’ [Дэмлась 1929, с. 42]. Желание видеть именно героя-коллективиста («*вемеё*»), конечно, вполне соответствует духу времени; в этом смысле роман не рифмовался со своей эпохой, и главный герой ее действительно выглядел «белой вороной».

Дэмлась также выявляет этнографический аспект романа и упрекает автора за то, что он показан очень скупо: *этнографической юбоен юнматыны кулэ вал книгаез* (‘книгу надо было укрепить этнографическим столбом’). По его мнению, следовало сделать больший акцент на таких чертах характера удмуртского народа, как застенчивость, сверхтерпение, боязнь, веру во что-то несуществующее, а также показать жизнь внутри семьи (семейные сцены). Позже, наоборот, многие критики отметят умелое изображение Кедра Митреем жизни и быта удмуртского народа с этнографической точностью и красочностью.

Дэмлась полагает, что слишком много внимания уделено взаимоотношениям Дангыра и Дыдык, т. е. интимная сюжетная линия воспринимается им как отягощающая, придаточная. Кроме того, от внимания критика не ускользнула недостаточность картин природы в произведении, обнаруживаемых им только в начале романа.

В заключительной части статьи Дэмлась оценивает позицию М. Волкова по отношению к роману «Секыт зйбет» («Тяжкое иго»), т. е. наблюдается своеобразная критика критики. Он не приемлет категоричность коллеги: *...веросэз мултэстэм выйытымон лёга. ...романлэн куддыр повесть тусъёсыз вань ке, со понна «недоносок» шуэм кыл лекос чурыт кылїське кадь* ‘…излишне сурово-критично отзывается о произведении; и хотя в романе встречаются некоторые черты повести, определение его как «недоносок» звучит чересчур жестко’ [Дэмлась 1929, с. 43]. И самое главное, Дэмлась выдвигает очень важный и верный принцип оценки произведения – исходя из его объективной данности: *…сыче верослэсь мугзэ валанлэсь палэнске* ‘…устраняется от выявления причин того, почему произведение именно таково’ [Дэмлась 1929, с. 43]. В целом, Дэмлась более тонок в своих наблюдениях, являющихся по природе в большей степени эстетическими, нежели идеологическими, касается ли это языка или композиции произведения, пейзажных картин, образов героев.

И. Соловьев в статье «”Секыт зйбет” роман сярись» (‘О романе «Секыт зйбет»’) детально и точно определяет тематику произведения. Как достоинство подчеркивает достоверное изображение жизни и быта удмуртского народа: *...ужам-вылэмзэс,* м*ылкыд-сямзэс пуктыны, возьматыны быгатэм. Удмурт мылкыд ю-нянь, нюлэскан-пöйшуран бордын* ‘…смог показать, изобразить занятия, традиции, быт. Душа удмурта в хлебопашестве, охоте’ [Соловьев 1930, с. 42].

И. Соловьев довольно точно определяет специфику образа Дангыра: *Удмурт батыр – нюлэскась луоз, асъяз ваменъяськись, асъяз виль йылол улоназ пыртїсь, ачизъя ужась луэ* ‘Удмуртский батыр – охотник, по-своему упрям, по-своему внедряет в свою жизнь новые традиции, работает, как считает нужным’ [Соловьев 1930, с. 42]. Он также считает, что в романе на примере Дыдык достоверно показана судьба девушек, которых из-за богатства выдавали за богачей. Всё это, по мнению автора статьи, положительные стороны романа.

Слабую сторону произведения И. Соловьев, как и предыдущие критики, видит в том, что невнятно изображено противостояние христианизации, в романе не показана противостоящая церковнослужителям сила.

Жомбо Очей в своём отклике «”Секыт зйбет” но сое тэкшерисьёс» (‘«Секыт зйбет» и дискутирующие о нем’) обосновывает свое обращение к роману перекосами и смещениями, допущенными предыдущими рецензентами: *Кедра Митрейлэн «Секыт зйбетэз» сярись куинь-ньыль мурт гожтїз ке но, нош но гожтытэк уг луы али. Малы*

ке шуимы, та романэз дунъясьёсмы, ваньмыз шуымон ик романлэсь куд-ог «вирсэрзэ» вандыса кельтэм порма каро. Со пумысен бадзым гинэ кырыжъёс но лэсьто ‘Несмотря на то, что о романе «Секыт зйбет» написали три-четыре человека, приходится вновь писать. Потому что почти все, кто оценивает этот роман, как будто перерезают некоторые его «артерии». Из-за этого допускают большие искажения’ [Жомбо Очей 1930, с. 58].

Жомбо О. считает, что некоторые пишут критическую статью, прочитав только начало и концовку произведения, и такие отзывы вредят развитию литературы, ибо подобными шаблонными словами, не подтверждаемыми текстом, нельзя оценивать литературу.

В центре внимания критика, так же как и вышерассмотренных авторов, образ Дангыра. С мнением М. Волкова, подводящего героя под статус «хулигана, разбойника», Жомбо О. принципиально не согласен. В то же время их позиции по существу смыкаются, ибо и Жомбо О. упрекает Дангыра за индивидуализм, эгоизм: *...Дангырлэсь одйг но общество понна сюлмась-кемзэ уд адзы. Весь ныл понна, тужгем ик но Дыдык понна, собере аслэсьтыз улонзэ умоятон понна малпаськемзэ адзод* ‘…Дангыр совершенно не обеспокоен ситуацией в обществе. Можно пронаблюдать только то, что он все время думает о девушке, о Дыдык, а также об улучшении своей жизни’ [Жомбо Очей 1930, с. 62]. Констатируя, что герой находится в стороне от народа, автор статьи резюмирует: *…Дангыр кадь улыса социализм кабеныз уд сюры...* ‘Живя, как Дангыр, социализм ни в какую не построишь, не сотворишь’ [Жомбо Очей 1930, с. 62]. Таким образом, персонаж оценивается критиком с точки зрения идеала труженика, преобразователя общественной жизни, коллективиста; очевиден утилитарный подход к художественному образу с точки зрения его практической полезности.

Мысли Жомбо О. сходны с мыслями М. Волкова и в том, что образ попа получился убедительнее, привлекательнее, выигрышнее, нежели образ Дангыра: *…поп сюлмо ужа, калыкез ас палаз берыктэ, Дангыр, куанер мурт, ужаны уг быгаты – калыклэсь палэнске* ‘…поп работает с душой, привлекает на свою сторону народ, Дангыр, бедный человек, работать не умеет – сторонится народа’ [Жомбо Очей 1930, с. 63].

Жомбо О. также опровергает выводы Дэмлася по поводу языка, который пишет, что роман написан на понятном языке. Жомбо Очей наступательно полемизирует: *Таиныз но тупаны уг луы. Малы ке шуимы, роман ортчем вашкала удмурт улэм-вылэм тусэз возьматэ. Озьы луэм бере, солэн кылыз но вашкала сямен ик пуксьыны кулэ вал. Татын нош сёриськыса, йёгаськыса быдмем туала кыл* ‘И с этим нельзя согласиться. Потому что роман показывает прошлую жизнь удмуртов. Следовательно, и язык должен был бы ему соответствовать. А здесь испорченный, исковерканный до неузнаваемости современный язык’ [Жомбо Очей 1930, с. 22].

Также Жомбо Очей отмечает, что автор показывает в романе множество событий прошлого, но когда они происходили, непонятно. По-моему, – пишет автор статьи, – прошедшее время, нарисованное в настоящее время, не должно смешиваться с этим настоящим.

И хотя в начале статьи Жомбо Очей критикует крайне категоричные высказывания некоторых авторов о романе Кедра Митрея, чувство вкуса, интуиции, в конце концов, изменяет и ему самому: *Чеберлыко литература шёмыз романлэн кизер. Солэн йыръян шёмыз – героез, общество пёлы сураськытэк, палэнын калгыса ветлэменыз, роман туж мёзмыт, конялоюмало луса потэм. Озьы ик лыдземъя лыдземез поттйсь «эмъюмез» но ёвёл* ‘Слабо проявляется художественность. Из-за того, что главный герой существует отдельно от общества, роман вышел очень скучным, недозрелым. Приманки, которая бы по мере чтения усиливала интерес к нему, также нет’ [Жомбо Очей 1930, с. 24]. В то же время критик прозорливо

признает большой потенциал романа: «*Секыт зӥбет» – туж кема аръёс ӧоже люкам чорыг ты со. Соин ик, кызьы чорыгасьёс, бадӟым тыись кутыны быгатйсьёсыз, котьмар чорыгъёсыз шедьто, озьы ик асьмелэн ӝужась удмурт гожъяськисьёсмы но та романысь кулэ вашкала луэм ужъёсыз шедьтозы* ‘«Секыт зӥбет» – это большое озеро, в котором долгое время накапливались рыбы. Поэтому как рыбаки умеют из большого озера выловить всякую рыбу, так и наши начинающие писатели смогут извлечь из этого романа нужный материал о прошлом’ [Жомбо Очей 1930, с. 24].

Итак, как и у предыдущих критиков, у Жомбо Очея больше всего нареканий вызывает образ Дангыра. Т. е., сама эпоха требовала изображения личности, единящейся с коллективом, массой народа. Человек-одиночка сразу вызывал подозрение. От героя ожидают классовой активности, более зримого коллективного сопротивления гнету угнетателей. Автор статьи тоже хотел бы видеть в романе классовую борьбу и богатыря, борющегося за справедливость. Весь свой анализ О. Жомбо даёт в сравнении с другими критиками, чьи отзывы вышли раньше его статьи. Но большой разницы в их позиции не ощущается.

Рассмотрим, как отзывается о романе В. Шигарев в своей статье «Кедра Митрейлэн творчествоез» (‘Творчество Кедра Митрея’). Критик, как и Жомбо Очей, даёт анализ текста в сравнении с предыдущими работами.

С самого начала В. Шигарев обращает внимание на сюжетную линию романа и утверждает, что в романе два сюжета, а не один: *Кыӵе, мар сюжетэз та «Секыт зӥбет» романлэн? Пыр-пыр валамон, адӟымон сюжетэз ӧвӧл. Сюжетэз талэн, зэм ке верано, одйг ӧвӧл, кык луэ. Нырысь ик христианство вӧлмытон, кыктэтйез Дангырен Дыдыкен кусып* ‘Каков сюжет у этого романа? Понятного до конца, очевидного сюжета нет. Если вправду, здесь не один сюжет, а два. Первый – это распространение христианства, второй – взаимоотношения Дангыра и Дыдык’ [Шигарев 1930, с. 28]. По-видимому, В. Шигарев усматривает в этом отсутствие цельности произведения. Хотя главными героями считает христианство и церковь.

Он же отмечает, что Кедра Митрей неверно подошел к изображению церковнослужителей в произведении, нарисовав их героическую деятельность среди удмуртов. Главный герой романа, по его мнению, оказывается вдали от деревенской жизни, и Шигарев называет его половинчатым «босяком», «непоследовательным». Вслед за другими, автор рассматриваемой статьи выражает неудовольствие по поводу того, что Дангыр показан как индивидуалист. Но В. Шигарев категорически не согласен с оценкой Макара Волкова, который называет Дангыра «разбойник, хулиган». Критик полагает, что Дангыр изображен как богатырь, однако он лишен отцовского размаха: *Вакчияк вераса, К. Митрейлэн бадӟым героез кисьмаса вуэмын ӧвӧл… Тужгес кисьмамтэ интыёссэ Дангырлэсь айызэ тодэ ваем бере, ваче пуктыса тодоно луэ. Айыз революцилы бадӟым адями луэ. Куанер калыкез валэктэ, сое пумитаськон сюрес вылэ пуктэ. Со понна ик сое тюрмае виё. Дангыр солэн пичи челиез гинэ* ‘Если коротко, то главный герой Кедра Митрея еще не дозрел, не сформировался. Особенно его незрелость видна в сравнении с отцом. Отец – большой человек в революции. Проводит работу среди народа, наставляет его на путь борьбы. За это и убивают его в тюрьме. Дангыр – лишь его мизинец’ [Шигарев 1930, с. 30].

Впервые, на фоне других рецензентов, В. Шигарев выявляет романтическую природу романа, но ставит это в укор Кедра Митрею: *«Секыт зӥбетын» романтизм шӧмыз вань… Пролетар литературае уно романтизм пыӵаны кутскиз ке, золэз бордысь люкиськон сюрес но кыдёкын уг лу ни. Туннэ нуналлэсь, ужъёслэсь урдсаз кожон сюрес луэ* ‘У романа «Секыт зӥбет» есть черты романтизма… Если пролетарская литература впитает много романтизма,

то может потерять то самое сильное, что имеет. Это путь, ведущий в сторону от сегодняшнего дня, насущных дел' [Шигарев 1930, с. 36]. Критик ратует за литературу с пролетарским началом, за марксистско-социологический метод исследования.

К чести В. Шигарева, он высоко отзывается о языке Кедра Митрея и, более того, заявляет, что многим писателям надо у данного автора учиться.

Проанализировав ряд критических статей, мы не раз встречались с тем, что критики-современники упрекают автора за героя, который является бунтарем-одиночкой. По их мнению, он должен быть сознательным и вести за собой других. В. Шигарев, наряду с другими, подчеркивает неоднозначность образа Дангыра, хотя и отвергает резкие суждения М. Волкова.

Остановимся на интерпретации романа «Секыт зӥбет» («Тяжкое иго»), данной А. Бутолиным. Какую же оценку даёт он произведению? А. Бутолин, будучи автором учебника, впервые дает развернутый, систематизированный анализ романа, который охватывает разные уровни текста, содержит ряд точных «попаданий», однако не лишен тенденциозности.

Во-первых, А. Бутолин в своей работе кратко излагает содержание романа и дает общую оценку всему роману: *«Секыт зӥбет» быдэс удмурт литератураын но, Кедра Митрейлэн творчествояз но нырысьсэ потэм роман луэ. Авторезлэсь но, советской удмурт литературалэсь но бадзым будэмзэ возьматэ «Секыт зӥбет». Кедра Митрейлэн идеологической перестройка ласянь туж кыдёке азьланьскемзэ, пролетар идеологиез киултэмзэ юнматӥсь луэ роман* '«Секыт зӥбет» – первый роман во всей удмуртской литературе, а также в творчестве Кедра Митрея. Он показывает большой рост как автора, так и всей советской удмуртской литературы. Роман демонстрирует большое продвижение Кедра Митрея в плане идеологической перестройки, овладения им пролетарской идеологией' [Бутолин 1935, с. 62]. Как можно увидеть, автор учебника, в противоположность другим, обнаруживает идеологическую, классовую выдержанность произведения и ставит ее во главу угла.

По мнению А. Бутолина, «Секыт зӥбет» по той причине правдиво показывает историю, что демонстрирует использование марксистского подхода: *Отын история шоры марксизмо мировоззрениен учкон умой чеберлыко образъёс пыр, котькинлы но валамон возьматэмын* 'В романе взгляд на историю в призме марксистского мировоззрения показан хорошо, образно, доступно' [Бутолин 1935, с. 63]. Автор учебника обращает внимание на национальную и интернациональную проблематику романа: *Кедра Митрей бадзымесь националистической ошибка лэсьтылӥз шуса тодӥськом ини. «Секыт зӥбетын» удмуртъёсты, татаръёсты (бигеръёсты) но ӟучъёсты возьматыса, автор трудовой калыклэсь интересссы одӥг луэмзэ, интернациональной луэмзэ возьматэ* 'Мы уже знаем о том, что Кедра Митрей совершал большие националистические ошибки. Изобразив в романе удмуртов, татар и русских, автор показал единство интересов трудового народа, проявил себя интернационалистом' [Бутолин 1935, с. 66].

А. Бутолин подробнее останавливается на изображении главного героя романа – Дангыра. Образ Дангыра – это лучшее, что есть в романе, – считает А. Бутолин. Критик указывает на то, что автор поэтизирует образ Дангыра, показывает его лирически и романтически: *Дангырлы характеристика сётонзэ гожъямысьтыз Кедра Митрейлэсь лирической талантсэ, котыр улон шоры, дунне шоры шуныт, романтически учкемзэ, адямиез, солэсь психологизэ тодэмзэ умой адзиськом* 'Из характеристики Дангыра мы видим лирический талант Кедра Митрея, романтическое видение окружающего мира, хорошее знание человека, его психологии' [Бутолин 1935, с. 68]. С другой стороны, А. Бутолин, не будучи оригинальным, считает ошибкой изображение главного героя как одиночки-бунтаря: *...укыр Дангырзэ вылэ ӝутэмез бордысь,*

туж нимазгес висъяса возьматэмез бордысь быдэс романлэн тырмымтэосыз но адско ‘В излишнем возвышении Дангыра, изображении его как индивидуалиста заключаются недостатки всего романа’ [Бутолин 1935, с. 68]. Критик отмечает: *Огнын нюръяськонлэсь, террорлэсь пайдатэмзэ Дангыр вала, нош трос кузя кутскон сярысь, бубыезлэсь быремзэ малпаса, тожо пайдаез уз луы шуса малпа… Дангыр озьы оппортунист кадь луэ, пессимизме усе* ‘Дангыр осознает бесполезность борьбы в одиночку и террора, но в коллективном восстании, памятуя о гибели отца, тоже не видит пользы… В итоге Дангыр походит на оппортуниста, впадает в пессимизм’ [Бутолин 1935, с. 70]. По мнению Бутолина, таким образом, автор подчеркивает бессмысленность коллективных выступлений против царского правительства. Разумеется, это наглядный пример вольного тенденциозного толкования текста, приписывания ему того, чего в нем нет.

А. Бутолин в своем учебнике выделяет отдельный раздел, посвященный средствам выразительности в романе «Секыт зӥбет», где фиксирует удачное сцепление частей, глав произведения, наличие обрамления: *Роман одӥг быдэс тырмытэм концентр кадь, котрет кадь луэ. Сюлэм эктонэн кутске, сюлэм путонэн быре* ‘Роман похож на один концентр, на круг. Начинается с танца сердца, заканчивается разрывом сердца’ [Бутолин 1935, с. 71]. Бутолин не без основания высоко оценивает индивидуальный язык героев, обращает внимание на поэтику имен. В целом, усматривая высокохудожественные черты романа, в том числе лиричность, поэтичность и романтичность главного героя, его психологизм, А. Бутолин продолжает руководствоваться идеологическими подходами, привносит в свою работу политические оценки.

Итак, сделаем выводы по рассмотренным работам, обобщим, чему больше внимания уделяют критики-современники. В целом, их оценочные суждения по своему уровню не очень отличаются друг от друга, и говорят они об одном и том же. Авторы отзывов высказываются о героях произведения, о языке, сюжетно-событийной основе романа, его композиции, соотношении прошлого и настоящего, истории и современности, этнографических чертах и т. д. Высказывания современников о романе Кедра Митрея «Секыт зӥбет» («Тяжкое иго») в большинстве своем излишне строги, не всегда объективны: суд читателя-современника особенно пристрастен. Наряду со справедливыми претензиями, тонкими замечаниями, прозорливыми наблюдениями их отзывы содержат неоправданно резкие оценки, бескомпромиссные, иногда даже нелепые суждения. Очевидно, что авторам статей не удалось уловить всего богатства содержания романа. Тому виной, что эстетические вкусы, оценки находились под прессом идеологем социализма. Неудивительно, что в 1930-е годы герой-одиночка, герой-индивидуалист вызвал искреннее недоумение, непонимание, отторжение со стороны критики.

В клубке мнимо-разнохарактерных суждений наблюдается единство узко-классовых оценок. Ощутилось проявление житейски-бытового подхода к произведению; воплотились представления об утилитарных задачах литературы. Современники Кедра Митрея восприняли «Секыт зӥбет» («Тяжкое иго») прежде всего не как эстетический феномен, а как практический инструмент воздействия на читателей и воспитания их в идеологическом ключе.

Что касается авторов, то М. Волков, Дэмлась, И. Соловьев, О. Жомбо, В. Шигарев во временном плане идут буквально по следам автора, а А. Бутолин хотя бы в малой степени уже дистанцирован от романа Кедра Митрея, но это не продуцировало полную объективность его оценок, ибо в середине 1930-х годов наблюдается еще большая идеологизация и политизация литературы, поэтому автор то и дело оперирует понятиями «марксизм», «пролетарская идеология» и т. д.

§ 2. Художественные поиски М. Коновалова в контексте удмуртской прозы 1920–1930-х годов

2.1. Условность как стилевая доминанта романа М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»)

Михаил Коновалов в своем производственном романе «Вурысо бам», 1933 («Лицо со шрамом») поднимает традиционные для произведений соцреализма, в том числе для удмуртской литературы 1930-х годов, проблемы: это рождение новых отношений в борьбе со старым миром, коллективный труд как фактор переделки человека и преображение действительности, противостояние со скрытым врагом-вредителем и его разоблачение [Богомолова 1971; Домокош 1993; Ермолаев 1984] и т. д. Однако, очевидно, что художественный мир романа необычен: примитивно-условен его сюжет, претендующий на детективность, условно-плакатны, упрощенно-индивидуализированы персонажи с абсолютизированными чертами, ретроспективно-разорванна композиция, метафоричен стиль и т. д. Дело в том, что современная для автора драматическая эпоха воссоздана с использованием условных форм, таких как иносказание, гротеск, гипербола, аллегория, карикатура, фантастика и др., характерных для модернистских направлений (например, для экспрессионизма). И это несмотря на то, что в советской литературе 1930–1950-х годов были канонизированы жизнеподобные формы. Рассмотрение условных форм и их функций как раз является задачей нашей работы. «Нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование каких-либо компонентов художественного мира, выдающие откровенность авторского вымысла, порождают особые стилевые приемы, свидетельствующие об осознанной «игре» автора с Условностью, обращении к ней как к целенаправленному, эстетически значимому способу деформации реальности» [Литературный энциклопедический словарь 1987, с. 458].

В центре романа борьба цеховой бригады металлургического завода за переходящее Красное знамя. Герои делятся на два противоположных лагеря: Дубов, Радин, Лина, Михайлова прилагают героические усилия для выхода из прорыва; тормозят работу скрытые враги – Нушин, Рябов, Вахтин; создают проблемы герои, которым предстоит «расти» – Звонов, Гондыр. Интрига романа в том, что конфликтуют «братья»: Дубов и Нушин. Нушин шантажирует Дубова компрометирующим происхождением из семьи жандарма Ношевитского. Идентификация героев происходит лишь в конце произведения. И хотя Дубов с самого начала заявляет о своих братских чувствах к рабочему классу, но не к Нушину (*Мон тыныд брат ӧвӧл, тон тушмон, мынам братэ – рабочий класс!* (Коновалов 1973, с. 17) ‘Я тебе не брат, ты враг, мой брат – рабочий класс!’), он остается уязвимым героем до финала романа. Итак, обратим внимание на специфику изображения персонажей в романе.

М. Коновалов уделяет большое внимание внешности героев, их портретной характеристике. Большинство портретных черт является постоянным и воспроизводится много раз: герои являются как бы мечеными, так «метой» героя-оборотня Нушина является шрам на лице. В восприятии героев эта внешняя черта приобретает гротескный характер: *Вурысэз милям гуртысь мур нюк пасьта, ява* (Коновалов 1973, с. 12) ‘Его шрам шириной с овраг в нашей деревне’; *Бам шорысьтыз вурысэз сӧриськем ӵаша тэркыез ӵуж ӵӧжыен ваче лякем выллем адске* (Коновалов 1973, с. 23) ‘Шрам на лице похож на склеенную молозивом разбитую чашку’.

Иногда черты-меты выражают и внутреннее состояние героев, например, три седых волоса Кайсы Радина в одном случае обозначают переживание-стыд за прогульщика: *Тани куинь йырсие пурысь луэмын… Эш понна ноку но тачё ӧй возьдаськылы на вал* (Коновалов 1973, с. 74) ‘Вот три волоса стали седыми… Никогда за друга не было так стыдно’; кроме того три «чутких» седых волоса Радина передают его подавленность: *Радин туннэ мӧзмыт тусо. Куинь пурысь йырсиез ик шымырскем* (Коновалов 1973, с. 58) ‘У Радина сегодня тоскливый вид. Даже три седых волоса съёжились’. И, наконец, они воспринимаются как символ пережитых трудностей и памяти о них: *Куинь тӧдьы пурысьтам йырсиосыз оломае но тодэ вайыто* (Коновалов 1973, с. 120) ‘Три седых волоса обо всем заставляют вспомнить’.

Заметно пристрастие писателя к описаниям глаз, но особенно рта и губ героев. Вересаев именно губы считал зеркалом души. «Хотите узнать душу человека, глядите на его губы, – писал он. – Губы меньше скрытничают, чем глаза… Берегитесь глаз! Из-за глаз именно так часто и обманываются в людях. Губы не обманут» [Цит. по: Галанов 1967, с. 50]. В облике Нушина писатель подчеркивает губы толщиной в два пальца (*ымдуръёсыз кык чиньы зӧктаесь*), а также описан лоб в два пальца (*Нушинлэн кымесыз кык чиньы пасьта гинэ*), таким образом, использование в паре гиперболы и литоты усиливает гротескный эффект. Губы – самая зримая, живая и динамичная часть лица персонажей, приобретающая знаковый характер. Так, зевание Звонова является знаком патологически-тотального скепсиса героя, постепенное избавление от зевоты становится симптомом его «выздоровления». Радин Кайсы всегда насвистывает, что воспринимается как признак его оптимистической натуры.

В других случаях губы героев оживают (*ымдуръёсыз улӟизы*), дрожат (*ымдуръёсыз лэрлэр дырекъяло*), улыбаются (*ымдуръёс мыняк лэзиськемын, мынясь ымдурзэ тупатъя*), раскрываются, *букв.* расстёгиваются (*ымдуръёс лумбыт пертчиськыса ветло*), надуваются (*ымдуръёсыз пеперскизы*), затеняются (*ымдуръёс вужеръясько*), насвистывают (*ымдуръёс асьсэос шулто*), расплываются (*ымдуръёс мыняк лэзиськемын*), *букв.* ломаются (*Гондырлэн ымдуръёсыз куашкам ошмес корсэт кадь сӧриськизы*). Так, губы Нушина независимо от воли героя выдают его истинное лицо: *Нушин ымдурзэ чильтро карыны выре вылэм но, зӧк ымдуръёсыз уката пилиськем тусь кадь сӧрисько* (Коновалов 1973, с. 118) ‘Нушин пытался сложить губы кокетливо, однако толстые губы ещё больше *букв.* ломаются, как разбитое корыто’. Более того, в романе есть героиня, обозначенная как *буям ымдур* (‘накрашенные губы’) или *горд ымдур* (‘красные губы’). Этот персонаж, не удостоившийся человеческого имени, один из самых условных образов в романе. Губы как бы замещают целого человека: *Линалэн шораз горд-горд буям ымдур чилектӥз. ЫІмдур сьӧрысьтыз адямиез ик уг адӟиськы* (Коновалов 1973, с. 122) ‘На Лину сверкнули ярко-ярко накрашенные губы. За губами даже самого человека не видно’. Прием метонимического абсурда, когда губы выступают как заместитель целого человека, в данном случае подчеркивает пустоту, никчемность жены Нушина, интересы которой ограничены пудрой и помадой. Возможно и то, что безымянность героини есть способ не только выпятить её кричаще-аляповатый безвкусный мир, но и скрыть тёмное прошлое (она происходит из семьи генерала, и Нушин этим шантажирует её). Условность персонажа *буям ымдур* особенно выделяется на фоне других женских образов, таких как Михайлова и Лина Радина. Своеобразная градация наблюдается в том смысле, что Михайлова, по сравнению с *буям ымдур*, номинирована фамилией, но и только, ибо её значимость определяется партийной, но не человеческой и тем более женской сущностью; и наконец, Лина Радина, имеющая полноценное имя, ближе всех к реальному полнокровному образу, впрочем, существенно отличающемуся

от романтических «предшественниц». (Вообще, что касается имен, М. Коновалов предпочитает наделить своих персонажей фамилиями – Радин, Дубов, Звонов, Вахтин, Рябов, Нушин и другие, – что придает им статус героев-схем, героев-идей).

Метонимический приём, типа *буям ымдур*, используется и в других случаях, в основном применительно к Нушину. Он вообще вводится в роман как Вурысо бам (‘Лицо со шрамом’), его имя становится известно позже, а реальное, Ношевитский, – ещё позже. Обозначения Нушина неизменно гротескно-сниженные, среди них и метонимия *бака тыбыр* (‘лягушачья спина’), например: *Лина… Дубовзэ ик бака тыбыр пыр ӧз ни адзы* (Коновалов 1973, с. 37) ‘Лина… даже своего Дубова перестала видеть из-за лягушачьей спины’; *бака тыбыроез револьверзэ сэзъя* (Коновалов 1973, с. 142) ‘тот, который с лягушачьей спиной, размахивает револьвером’; *бака тыбыроез жӧк доры матэнъяське* (Коновалов 1973, с. 142) ‘тот, который со спиной лягушки, приближается к столу’. По существу, спина заменяет этому человеку лицо; изображение героя с задней стороны есть полный отказ ему в духовном. Кроме того, метонимические образы соответствуют статусу скрывающего истинную суть врага-вредителя, создают завесу таинственности, неузнанности. С другой стороны, придают ему фантасмагорический оттенок: *вӧзтӥз ик дуркак Нушинлэн пальтоез вужерен ортчиз* (Коновалов 1973, с. 139) ‘неожиданно совсем рядом тенью прошло пальто Нушина’; *выись вужер киоссэ жутӥз на но шуак ву пушкы ышиз* (Коновалов 1973, с. 55) ‘тонущая тень еще раз подняла руки и резко ушла в воду’.

Одной из самых характерных черт романа является уподобление героев животным. В своё время удмуртский писатель М. Лямин упрекнул автора, что голоса почти всех героев сравниваются с голосами домашних животных: то они ржут, то блеют, как будто в хлеву оказываешься [Цит. по: Шкляев 1995, с. 332]. Действительно, писатель имеет пристрастие к гротескному изображению голосов героев, например: *Вандэм парсьпи кадь черекъяса, буям ымдур чигна* (Коновалов 1973, с. 78) ‘Визжа как зарезанный поросенок, «накрашенные губы» пятится’; *Звонов пересь ыжлэн кадь саргес куараеныз пӧртэм гуръёсыз тӥя* (Коновалов 1973, с. 66) ‘Звонов хриплым голосом старой овцы выламывает разные мелодии’; (Карпа кышно) *аслыз ачиз паймыса гырдалтэм кадь серекъя* (Коновалов 1973, с. 102) (Жена Карпы) ‘смеется, как будто ржет, удивляясь самой себе’; *эбыльмем лузь куараен бозгетэ* (Коновалов 1973, с. 24) ‘ гудит голосом окоченевшего овода’; *кенер вискы пачкам кеч куараен вазе буям ымдур* (Коновалов 1973, с. 123) ‘«накрашенные губы» отзывается голосом прищемленной изгородью козы’; *тэкитамтэ культо пыртон уробо ӟукыртэм куараё пи* (Коновалов 1973, с. 123) ‘парень с голосом скрипа немазаной телеги для завоза снопов’. Подобным образом описываются глаза, взгляд действующих лиц: *синъёсыз вандыны дасям лек ошлэн кадь урод учко* (Коновалов 1973, с. 11) ‘глаза смотрят недобро, подобно глазам злого быка перед забоем’; *синзэ, сюры йылысь кочо кадь, котыр нуллэ* (Коновалов 1973, с. 45) ‘глаза водит кругом, как сорока на шесте’; *Вахтин шыр синъёссэ котыр нуллэ* (Коновалов 1973, с. 62) ‘Вахтин водит свои мышиные глаза вокруг’; *Нушин чабак синъёсыныз…*(Коновалов 1973, с. 136) ‘Нушин с глазами сороги…’; *Бакчае кубиста дуре пыраны дышем кеч выллем синъёс* (Коновалов 1973, с. 148) ‘Глаза, похожие на зайца, повадившегося в огород к капусте’ и др.

Внешность, черты лица персонажей также чаще всего даются в сравнении с животными, птицами и рыбами: *ӵушъял йырсиё Педор* (Коновалов 1973, с. 15) ‘Педор с ежовыми волосами’; *парсь пелё Лякоп* (Коновалов 1973, с. 108) ‘Лякоп со свиными ушами’; *ыж быж тушо Вахтин* (Коновалов 1973, с. 155) ‘Вахтин с бородой как козлиный хвост’; *айы ӵӧж мугоро мурт* (Коновалов 1973, с. 133) ‘человек с телом селезня’; *бака тыбыро мурт* (Коновалов 1973, с. 34)

‘человек с лягушачьей спиной’, *кенӟали ныр пась* (Коновалов 1973, с. 48) ‘ноздри ящерицы’; *толэс изнэс выллем вакчи йырсиё Лина* (Коновалов 1973, с. 34) ‘Лина с короткими как грива у стригунка волосами’ и др. Удмуртский литературовед А. Шкляев отмечает, что герои М. Коновалова похожи на кентавров [Шкляев 1995, с. 332]. Сравнения с животными и птицами помогают автору выразить стремительность действий, пластику движений героев: *Пома ыбем душес кадь сэзъяськиз* (Коновалов 1973, с. 105) ‘Пома встрепенулся как подстреленный ястреб’; *Лина четлыке пытсам пислэг сямен утчаське* (Коновалов 1973, с. 122) ‘Лина мечется, как запертая в клетку синичка’; *тулыс воляе потэм кунян кадь тэтчась мурт востэммиз* (Коновалов 1973, с. 51) ‘человек, прыгающий как выведенный весной на волю телёнок, поник’; *Звонов интыысьтыз дуринчи лексем кадь тэтчиз* (Коновалов 1973, с. 66) ‘Звонов соскочил с места, как ужаленный осой’; *Соиз бен шуккем луд кеч кадь берга* (Коновалов 1973, с. 38) ‘Тот же крутится, как пришибленный заяц’; *лось сямен тэтчыса, цехысь ышиз* (Коновалов 1973, с. 139) ‘подпрыгнув как лось, исчез из цеха’; *бадӟым чипей сямен уя* (Коновалов 1973, с. 55) ‘плавает, как большая щука’; *Лина…вож ыжпи кадь тэтчаса кошкиз* (Коновалов 1973, с. 14) ‘Лина убежала, подпрыгивая, как молодой козленок’; *Звонов, пыдзэ пиез доры лэзьымтэ ыж сямен топ лёгыса, интыяз кошкиз* (Коновалов 1973, с. 120) ‘Звонов, топнув ногой, как овца, не подпущенная к козлёнку, пошел на место’; *Звонов, гужем лузьлэсь пегӟись скал сямен, сарк бызьыса кошке* (Коновалов 1973, с. 70) ‘Звонов бежит, как убегающая летом от овода корова’; *пичи, кемлы мугорзэ кей кадь сэзъя* (Коновалов 1973, с. 10) ‘маленькое, ладное тело трясёт, как моль’.

Особенно насыщено зооморфными сравнениями описание футбольной игры, являющейся своеобразной метафорой борьбы, противостояния между лагерем Дубова и Нушина: *Дубов тупез шырен шудйсь писэй кадь сэзь нуэ* (Коновалов 1973, с. 38) ‘Дубов ведет мяч ловко, как кошка играющая с мышкой’; *Дубов, сюдэм ужпи сямен тэтчаса, тупез <…> азьлань нуэ* (Коновалов 1973, с. 38) ‘Дубов, прыгая как сытый жеребец, ведет мяч вперед’; *чукырна кадь шаплы бызьыло* (Коновалов 1973, с. 38) ‘носятся быстро, как пескари’; *вистэм-вожтэм берга Дубов – вуын чорыг кадь* (Коновалов 1973, с. 39) ‘непрерывно кружится Дубов – как рыба в воде’; *ыбем луд кеч кадь, интыяз тэтча, зӧр берга* (Коновалов 1973, с. 38) ‘как подстреленный заяц, подпрыгивает на месте, стремительно вращается’; *вратарь, чабак вылэ тэтчись чипей сямен нюжтӧськыса, ваменпуозь тэтчиз* (Коновалов 1973, с. 39) ‘вратарь, подкравшись как щука, бросающаяся на плотву, подпрыгнул до перекладины’; *Дубов, пал пыдзэ вылэ жутыса, киоссэ лобӟись ваёбыж кадь бераз лэзьыса, омыре пумиз* (Коновалов 1973, с. 40) ‘Дубов, подняв ногу вверх, расправив руки, как летящая ласточка, застыл в воздухе’.

В тексте использованы сравнения с медведем, быком, лисой, собакой, кошкой, лошадью, лосью, овцой, телёнком, тигром, львом, зайцем, коровой, белкой, волком, а также с ястребом, гусем, уткой, синицей, журавлем, ласточкой, воробьём, вороной, снегирём, сорокой, индюком, совой, молью, клопом, клещом, осой, рыбами – усачом, сорогой, пескарём, щукой, карасём и т. д. Изобилие сравнений подобного рода, иногда буквально нагромождающих текст, «наползающих» друг на друга, продуцирует условность изображения; создаётся впечатление, что в романе действуют персонажи-звери, -птицы, -рыбы.

Это ощущение усиливается и за счёт того, что один из действующих героев носит имя собственное Гондыр (Медведь). Повадки этого животного так или иначе переносятся читателем на героя. Кроме того, автор неоднократно использует своеобразные тавтологии: *Гондыр – пересь гондыр кадь секыт пелё* (Коновалов 1973, с. 58) ‘Гондыр [Медведь] – как старый медведь тугоух’; *Гондыр – гондыр кадь: уг дырты* (Коновалов 1973, с. 30) ‘Гондыр

[Медведь] – как медведь: не спешит’; *Гондыр нош пиртэш пинё ымзэ пуж быдӟа усьтэм но «гондыр» куараен боз-з лэзе* (Коновалов 1973, с. 45) ‘А Гондыр [Медведь] открыл рот с щербатыми зубами величиной с сито и боз-з отпускает голосом медведя’. Иронический эффект порождается в том случае, когда персонаж-Медведь сравнивается с другими животными, в том числе комичны сравнения неуклюжего, громоздкого Медведя с птицами: *Гондыр ымзэ куака быдӟа усьтӥз… ачиз шушылэсь но горд ӵыжектӥз* (Коновалов 1973, с. 35) ‘Медведь раскрыл рот, как ворона… сам покраснел краснее снегиря’; *Гондыр карысьтыз потэм шырчикпи кадь бурдъяськем* (Коновалов 1973, с. 102) ‘Гондыр окрылился, как вылетевший из гнезда скворчонок’. Происходит тройное наложение: на контур человека-медведя накладываются очертания птиц и возникает причудливая конфигурация (человеко-птице-зверь). Тем более, в этом случае сочетается несочетаемое: грузность, неуклюжесть зверя и крылатость, воздушность птицы. Ещё примеры, демонстрирующие соответственно образы человеко-звере-рыбы и зверо-человеко-зверя: *Гондыр, юш сямен вылэ тэтчыса, пыдъёссэ омырын ик ваче шуккиз* (Коновалов 1973, с. 115) ‘Гондыр [Медведь], подпрыгнув вверх, как карась, ударил в воздухе нога об ногу’; *Гондыр бен урмись вал сямен поръя* (Коновалов 1973, с. 147) ‘Гондыр [Медведь] же носится как взбесившаяся лошадь’.

Условность персонажей в романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») усиливается и за счет того, что, кроме сравнений с животными, используется символическая аллегория, т. е. вместо людей-героев, похожих на животных, начинают действовать герои-животные, происходит условная трансформация. Так, схватка Нушина с женой постепенно переходит в описание действий волка и зайца (с волком, как известно, тесно связаны мотивы оборотничества): *Кион луд кеч доры матэнъяське. Луд кеч котыр учке, ньыль борддоръёс интыязы юн сыло. Нюлэскы тэтчаса кошкыны пась ӧвӧл. Вурысо бамо кион весь матэ но матэ вуэ. Шимес ымзэ усьтэ. Пытсам луд кеч кивалтос утча. Мар бен со кароз сэргысь зырен? Сюрес ӧвӧл. Зар бӧрдыса, кионлэн пумитаз бызе* (Коновалов 1973, с. 78) ‘Волк приближается к зайцу. Заяц осматривается вокруг, четыре стены крепко стоят на месте. Нет отверстия, чтобы ускакать в лес. Волк со шрамом на лице всё ближе и ближе. Открывает страшную пасть. Заяц ищет орудие защиты. Но что он может сделать с помощью дубины? Пути нет. Громко рыдая, бежит навстречу волку’). Отрывок любопытен тем, что с помощью условного изображения автор точнее подчеркивает животную ярость хищника и животный страх жертвы. Нагнетая напряжение, автор растягивает действия героев, уподобляя замедленным кинематографическим кадрам; в результате погоня-преследование продолжается иллюзорно долго. Интересен тот момент, что здесь происходит совмещение, наложение образов «волк» и «лицо со шрамом», образуя как бы контаминированный, усложнённый условный образ «волк с лицом со шрамом». И, наконец, «рыдающий» зверь, который умоляет о спасении, разрушает сказочную условность картины и возвращает обманутого читателя к героям-персонажам.

Волчья ипостась Нушина рисуется и в других эпизодах романа, причём не просто в символическом ключе, но и близко к натуре, в смысле воспроизведения животных повадок, действий человекозверя. Например, при изнасиловании Лины его поведение напоминает голодного хищника (*уралтэм кион кадь, тяп-тяп каре*), после осквернения девушки он ведет себя как насытившийся зверь (*кӧт тырем кион кадь, кузь кылзэ поттыса, ымдурзэ нюлэ*). Сравнение Нушина с волком – знак его хищной натуры, так же как многочисленные сравнения его с крысой, ястребом, собакой. Гюнтер Г., рассматривая архетип «врага» в соцреалистической культуре, пишет о том, что в сталинской демонологии подчеркивается его нечеловеческое, адское происхождение, в то же время «враг» метафорически перемещается в семантический

ряд вредных животных или насекомых, о чем говорит, например, слово «вредитель», заимствованное из сельскохозяйственного словаря. Эта риторика навязывает мысль о необходимости истребления темной силы [Гюнтер 2000, с. 752].

Поведение Нушина воспринимается в тексте как условный знак и потому, что оно игровое по сути: сын жандарма Ношевитского, он скрывает своё прошлое; устроившись замначальника цеха, разыгрывает руководящую деятельность. Нушин стремится соответствовать стереотипу начальника, пародийно повторяя характерные действия, жесты, мимику бюрократа-чиновника. Его поведение с подчиненными и вышестоящими людьми характеризуется «кукольностью», «театральностью» перевоплощения. Искусственность и фальш, лакейское пресмыкание и унизительная грубость Нушина заостряется за счет гротеска: *Нушин секторысь конторaын ужасьлы телефон пыр йыбыртъя. Вераськем бырем бере но, юан пус кадь губырскыса, вить минут мында паляса сылӥз на* (Коновалов 1973, с. 81) ‘Нушин работнику сектора в конторе кладет поклоны по телефону. Даже после окончания разговора ещё пять минут стоял, сгорбившись в виде вопросительного знака и заискивающе улыбаясь’. В каждом случае автор контрастно дает два типа поведения Нушина: с зависимыми людьми и с теми, от которых он сам зависит. Перевоплощения героя вновь изображаются через уподобления животным, например: *жӧк сьӧрын зыретэн табань возьмась писэй сямен, ... шымырскыса пыд чиньы ныр йылаз секторын ужасьлы ас интызэ сётэ* (Коновалов 1973, с. 85) ‘как кошка, ожидающая у стола табаня с зыретом, …съёжившись, на цыпочках уступает своё место работнику сектора’; *нальыке сюрем комак востэммем* (Коновалов 1973, с. 85) ‘попавшая в капкан крыса присмирела’; *Собере душесэз шӧдэм куркапи кышкаменыз шымырскиз* (Коновалов 1973, с. 79) ‘Потом почуявший ястреба индюшонок от страха съёжился’. Заметим, что в двух последних случаях степень условности возрастает за счет полной аллегорической метаморфозы героя.

Если Нушин создан с помощью сатирического гротеска, то Гондыр – комический герой. Его поведение почти всегда анекдотично, потому что, как правило, неадекватно обстановке, ситуации. Кондовость этого героя не рифмуется с общим порывом, коллективными устремлениями заводской бригады. Он демонстрирует утилитаризм, причём утилитаризм мелкого пошиба: любой предмет у него мгновенно рождает мысль о более выгодном, полезном использовании в своих целях. Для Гондыра окружающий мир чётко делится на «моё» и «не моё». Это получеловек, полумедведь, который только что вышел из деревенской «берлоги» и у которого ещё не отпал «хвост» (несознательный индивидуализм). Он в городе ведёт себя как деревенский человек, а в деревне – как городской, причём он не является потребителем настоящих, высших ценностей городской культуры, а впитывает поверхностное, наносное [Шкляев 2000, с. 85–88].

Любопытно, что именно Гондыр видит в романе утопический сон. Сну предшествует анекдотичное поведение героя в вагоне поезда, на котором он едет в деревню: Гондыр не снимает с плеч котомку, чтобы паровозу было легче; когда вагон на повороте накреняется в одну сторону, он бежит на противоположную, чтобы создать равновесие (возможно, ведёт себя как на возу с сеном?). Почему именно этот нелепый чудак, в цивилизованном, техническом мире чувствующий себя ребенком, видит сон с классическими атрибутами утопического пространства, в котором благодаря науке и технике преодолена старость, достигнуто изобилие, отсутствуют деньги, изменено геопространство и т. д.? Во-первых, Гондыр – герой, наиболее настроенный на лёгкую жизнь; во-вторых, для автора, видимо, не столько важны параметры выдуманного мира, сколько поведение в нём персонажа. Гондыр, как и в реальной жизни,

ведёт себя потребительски и демонстрирует порок – воровство. Конечно, в контексте всего романа картина утопического мира имеет более широкий смысл, символизируя мечту героев романа о будущем. Но для Гондыра это ещё и повод осознать и осудить своё эгоистическое «я».

Пространство романа, где действуют столь необычные герои, как Гондыр, изображается с помощью сравнений, построенных на гиперболическом несоответствии: *дöдьы бергозы зöкта жильыё чассэ* (Коновалов 1973, с. 49) ‘часы с цепью шириной с веревку для задка саней’; *портфелез <…> миндэр кадь тордэм* (Коновалов 1973, с. 52) ‘портфель распух, как подушка’; *куро липет быдзъа картуззэ* (Коновалов 1973, с. 52) ‘картуз величиной с соломенную крышу’.

Сближая далеко отстоящие друг от друга предметы, автор передает изумление героев перед непознанными реалиями нового мира. К примеру, в комическом тоне написано восприятие деревенскими жителями трактора: *корка быдзъа-а меда, жöк быдзъа-а меда?* (Коновалов 1973, с. 99) ‘величиной с дом или со стол?’; *трактор бен мае сие: турын-а, суралтэм-а?* (Коновалов 1973, с. 99) ‘а что кушает трактор: траву или мешанину?’; *сиес бен кытчыяз-о понод?* (Коновалов 1973, с. 102) ‘а хомут куда наденешь?’. За этими вопросами, заданными сыном Гондыра, скрыты недоумение и страх крестьян, которые мыслят «по-лошадиному».

В целом, «Вурысо бам» – уникальный роман в удмуртской литературе. Условные формы с их выразительностью, заостренностью, фантастикой и гротескностью позволили писателю зримо означить живые вопросы своего времени: соотношение коллективизма и индивидуализма, передового города и отсталой деревни, противостояние «энтузиастов» и «вредителей». Писатель сознательно приковывает внимание читателя странностью, необычностью своих героев, именно поэтому уродливо-сатиричен не только враг Нушин, но и карикатурен «усомнившийся» Звонов, нелеп и анекдотичен Гондыр, которым предстоит подчинить себя коллективу, пройти путь обновления. Герои М. Коновалова скульптурно-зримы, телесны, они имеют формы, выпуклости, животную пластику; при этом автор почти не использует цвет. Строящийся в романе мир новых отношений – это мир действий и звуков, поэтому текст перенасыщен звукоподражательными междометиями и изобразительно-выразительными наречиями (типа *тур-пар*, *тып-тап*, *гурк!*, *шалтыр-балтыр*, *тӥрк!*, *лоп!*, *зунь-зунь*, *табырак-табырак*, *ӟикыр-ӟукыр*, *шок-пуль*, *лопыр-лопыр*, *кроп-кроп*, *шильтыр-шальтыр*, *меӵ-меӵ*, *йыг-дым!* и др.).

Доминирование зооморфных образов вызывает желание, в первую очередь, связать эту особенность с бессознательным проявлением тотемистических воззрений, нашедших, в том числе, воплощение в металлических бляшках пермского звериного стиля. «Предки пермских народов, – пишет Л. С. Грибова, – имели сложные представления о всеобщей родственной (родовой) связи человека с природой… Человек, по их представлениям, мог также быть зверем, птицей, земноводным и даже насекомым или деревом, как те могли быть человеком» [Грибова 1975, с. 38]. Однако создается впечатление, что это сознательный авангардистский прием, о чем говорит искусственное перенасыщение текста зооморфными образами, демонстративная неуклюжесть, утяжеленность, «сделанность» сравнительных конструкций, не характерная ни для какого другого произведения удмуртских авторов. «Злоупотребление» автора «выламывающимися» из текста, «выпирающими» своими острыми гранями зооморфными образами, которые заряжают своей энергией всю фразу и весь окружающий контекст, наталкивает на ряд мыслей.

Во-первых, создается впечатление, что герои М. Коновалова – это заблудившиеся в городе, на заводе, в цеху, в мире технической цивилизации звери, птицы, рыбы (*Заводэ калык, гозыен кыскем кадь, вистэм-вожтэм пыре. Кыдёкысен тулыс йӧ улысь мозмем*

ву вылын шудйсь чорыг уллёос мында адзисько. Чукырнаез но, чабакез но… токарез но, слесарез но – ваньмыз одйг поге сураськемын) (Коновалов 1973, с. 20). Может, поэтому они переживают заблуждения, ошибки, с трудом вписываются в новый контекст и процесс «очеловечивания»?

С другой стороны, возможно, создавая образы скульптурно-зримых, телесных героев с их животной пластикой, поведением, мускулатурой, автор материализует «ломку», которую испытывают герои, более выпукло и экспрессивно обозначает конфликты времени. Как отмечает Г. Гачев: «В статических позах человек исповедует свою сущность как растения, при движении – свою ипостась как животного» [Гачев 1998, с. 74]. Мир романа наполнен стремительностью, динамикой, ритмами изменений, преобразований, столкновений, видимо, поэтому по идее более органичная для земледельческого народа растительная символика здесь почти полностью вытеснена животной. И, наконец, сосредоточенность автора на «внешнем» облике героев делает органичным использование именно зооморфных образов, к тому же создающих комический эффект [Пропп 1999, с. 58–64]. В какой-то мере антропоморфизм природы (*Бусы йырзэ ӵышкем ини. Сӥзьыл дукессэ дйсям*) (Коновалов 1973, с. 94) и звериный лик человека в романе, возможно, имеет отношение к неразрывности всего живого на земле.

Комические и сатирические формы в данном романе как бы вуалируют трагизм эпохи, суть произведения действительно жизнеутверждающая; но это не помешало автору поднять острые проблемы времени и дать точные картины эпохи, когда герои готовы отдавать части тела во имя общего дела (Михайлова: *Одйг чиньы социализмо стройысь потӥз. Ужаме луоз али* (Коновалов 1973, с. 61) ‘Один палец вышел из социалистического строя. Работать еще смогу’), но не партбилет (Радин Кайсы). Писатель осознанно или неосознанно отразил ареальность и абсурдные черты действительной жизни.

2.2. Пространственные реалии в романе «Вурысо бам»

В романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») изображается пространство города и деревни. Взаимоотношения двух топосов заключаются в том, что город как средоточие нового, передового призван изменить, преобразить деревню как нечто темное, отсталое, замкнутое. Что касается общего вида города, то взгляд героев чаще всего привлекает электростанция, которая выделяется, как гигант: *Звонов но, Радин но моторскыса сылйсь электростанциез синъязы…*(Коновалов 1973, с. 21) ‘И Звонов, и Радин заметили гордо возвышающуюся электростанцию…’*; Электростанция батыр мугорыныз вань юртъёслэсь вылэ тубем. Мукет чыры-пыры коркаос шоры кучапиос шоры сямен гинэ учке. «Эй тӥ, учке мынэсьтым ядйё вылтырме» шуыса, таза мугорзэ возьматэмез потэ кадь* (Коновалов 1973, с. 21) ‘Электростанция своим богатырским телом поднялась выше всех домов. На другие маленькие дома смотрит лишь как на щенков. Говоря «Эй вы, посмотрите на моё богатырское телосложение», будто хочет показать своё ядрёное тело’; *Электростанция шур сьӧрысь вань эшъёсызлэсь таза вордйськем. Йылыз кыдёке инме ышемын* (Коновалов 1973, с. 53) ‘Электростанция родилась самой рослой среди всех (своих) друзей из Зареки. Верхушка (её) затерялась высоко в небе’; *Гондыр чыры-пыры коркаос пӧлысь мотор йыро жужам юрт шоры чиньызэ мычем* (Коновалов 1973, с. 86) ‘Гондыр показывает пальцем на здание с гордо поднятой головой, выросшее среди мелких домов’.

Заметим, автор неустанно подчеркивает огромные размеры электростанции: *моторскыса сылӥсь, батыр мугорыныз, ядӥё вылтырме, таза мугорзэ*; одушевляет этот объект. Примечательно, что одна из героинь принимает электростанцию за собор: *«Однако коть собор лэсьто бен» – шуыса, пе, учкисько. Электростанциез но святой ним кожам* (Коновалов 1973, с. 127) ‘Дескать, смотрю, что «однако собор ведь строят». И электростанцию за святое имя приняла’. Скорее всего, электростанция символизирует эпоху электрификации, индустриализации. Неслучайно Радину она напоминает о других гигантах: – *Челябгрэс, Нигрэс – мар мында грэсъёс кылдӥзы…* (Коновалов 1973, с. 21) ‘Челябгрэс, Нигрэс – сколько разных грэсов возникло…’. Этот герой ощущает свою слитность со всей страной, для него пространство города, завода, цеха разомкнуто в единый мир социалистических новостроек, промышленных гигантов: *Син азяз Днепростройлэн турбинаосыз вырӟизы. Сталинградын лэсьтэм трактор социализмо бусы крезьзэ шуккиз* (Коновалов 1973, с. 21). ‘На его глазах турбины Днепростроя заработали. Произведённый в Сталинграде трактор заиграл мелодию полей социализма’. Внимание к электростанции привлекается и в связи с тем, что пространство города рисуется как царство света. Электрическая энергия, электрический свет воспринимаются как символ прогресса. Герои стремятся электрифицировать труд: *Дубов но Радин демагез электрокужымен валтоно каро* (Коновалов 1973, с. 43) ‘Дубов и Радин делают демаг управляемым с помощью электричества’. Телесные ощущения героев автор также нередко сравнивает с воздействием электричества: *Вӧзтӥз ортчись егитъёсыз* (Линалэн синъёсыз – *С. А.*) *электротокен бышко* (Коновалов 1973, с. 88) ‘Проходящую мимо молодёжь (глаза Лины – *С. А.*) колют электрическим током’.

Вообще писатель достаточно скупо изображает конкретную топографию города, так, по одному разу встречаются названия улиц Советская и Коммунальная; рисуется вид на пруд, упоминаются заводоуправление, дом обисполкома, клуб «Кор», кинотеатр «Одеон», действия разворачиваются на стадионе. Автор создает ощущение многолюдности улиц, нескончаемости потока, тесноты, когда рабочие идут на смену или возвращаются со смены домой. Для этого, в частности, используется метафорическое сравнение с водным потоком, актуализирующее значение непрерывности, бесконечности: *Улӟизы урамъёс. Тубато-тубато пӧртэм гожмо мугоръёс сое тулыс ву тулкымен басьтӥзы* (Коновалов 1973, с. 20) ‘Улицы ожили. (Идущие) ступеньками-ступеньками фигуры подхватили его волнами весеннего половодья’. Люди в этом случае сравниваются с рыбами: *Заводэ калык, гозыен кыскем кадь, вистэм-вожтэм пыре. Кыдёкысен тулыс йӧ улысь мозмем ву вылын шудӥсь чорыг уллёос мында адӟисько. Чукырнаез но, чабакез но… токарез но, слесарез но – ваньмыз одӥг поге сураськемын* (Коновалов 1973, с. 20) ‘На завод народ заходит бесконечным потоком, как будто их за верёвку тянут. Издалека смотрятся, как играющие на поверхности воды, освободившейся весной из-подо льда, многочисленные косяки рыб. И пескари, и плотва… и токари, и слесари – всё смешалось в одну кучу’. Ощущение переполненности пространства также создается за счет своеобразного ракурса, когда камера как бы снимает людей снизу: *Калыклэн пумыз но уг адскы. Калыклэсь но трос – пыдъёс. Адями мугорез шаплы нуллӥсь пыдъёс но вань. Кудӥз нош тэтчаса гинэ ветлэ на. Кудӥз карнан кадь кокырскем ини* (Коновалов 1973, с. 21) ‘Конца и края не видно народу. Ног больше, чем людей. Есть ноги, которые носят людей быстро. Некоторые уже, только хромая, ходят. Некоторые уже согнулись, как коромысло’. Здесь используется метонимический прием, воссоздающий характерное условное пространство в романе.

Наряду с теснотой улиц, запруженных людьми, наблюдаются картины широкого панорамного видения, когда местом обозрения является возвышенность, соответствующая реальной

топографии города: *Шур сьӧр таба вылын сямен суредаськe* (Коновалов 1973, с. 21*)* ‘Зарека как на ладони (*букв.* как на сковороде) вырисовывается’; *Город – иншыр вылын кадь* (с. 53) ‘Город – как на току’; *Шур сьӧр – кырымпыдсын кадь* (Коновалов 1973, с. 53) ‘Зарека – как на ладони’.

В городе большинство действий сосредоточено в одном из заводских цехов металлургического завода. Автор рисует заводское оборудование, технику. Видимо, для того чтобы показать масштабность производства, он достаточно часто соотносит разные по объему, размеру объекты: *Обжим стан, ядйё батыр кадь, интыяз кынмем. Адями соин артэ – челы быдӟа гинэ* (Коновалов 1973, с. 21) ‘Обжимной стан, как крепкий богатырь, застыл на месте. Человек рядом с ним – лишь с мизинец’. Объём стального комка сравнивается автором со столом (*жӧк жужда андан комокез* ‘комок стали величиной со стол’), со стулом (*пукон быдӟаесь андан кесэгъёсыз* ‘куски стали величиной со стул’), струя жидкой стали соотносится с жидкостью супа (*пӧзьыса пӧрмем анданэз, шыд лымез сямен, кран кузя кезьыт пуртые лэзё* ‘плавленную сталь, словно суповой бульон, через кран сливают в холодный котёл’), куски стали – с тушами свиней *(кыдёкысен трос бадӟым выжы парсьёсыз ӵушканы тыриллям кожалод* ‘издалека кажется, что множество свиных туш крупной породы сложили опалить’); демаг машина – с самоваром, а ее действия – с муравьем, который тащит хвою (*Корт сюрес кузя самовар быдӟа демаг машина, лысэз кузили нуэм сямен, куамын ньыль пуд кыскись тыл болванкаез нуэ* ‘По рельсам демаг-машина величиной с самовар везёт огненную болванку в тридцать четыре пуда, словно муравей тащит хвою’). В тексте М. Коновалова огонь в доменной печи высовывает языки подобно облизывающей себя корове (*сьӧдпыръемльӧль кылъёссэ гур пасьёстӥ нюлӥськись скал кадь мычылэ* ‘тёмно-алые языки высовывает через отверстия печи как облизывающаяся корова’); заводской гудок кричит голосом быка (*завод гудок ош куараеныз омырез куашкатымон зуркатэ* ‘заводской гудок бычьим рёвом сотрясает воздух’); героиня ласкает станок, как только что родившегося теленка (*«удмурт» станокез соку вордскем кунянзэ сямен веша, тыбыр кузяз маялля* ‘станок «удмурт» ласкает, как новорождённого телёнка, поглаживает по спине’). Возможно, это прием, с помощью которого автор делает заводское пространство близким, родным, понятным и узнаваемым для деревенского читателя.

Именно в цеху сталкиваются две враждебные силы: желающие опередить время и стремящиеся реанимировать прошлое. Здесь происходит не только вредительство, саботаж со стороны скрытых врагов, но и проявление слабости, пораженческого настроения в противоположном лагере. Например, Радин, разуверившись в успехах, устав от неудач, говорит весьма примечательную фразу: *Социализмез кырымпыдсысьтым уг адӟиськы* (Коновалов 1973, с. 60) ‘Социализм не вижу’на своей ладони. За этими словами скрывается желание героя жить в ясном, понятном мире, когда усилия дают зримые результаты. Позицию железного человека в данной ситуации демонстрирует Михайлова, которая по отношению к Радину выполняет функцию учителя. Во-первых, создается эффект контраста, когда женщина, в сравнении с мужчиной, оказывается более стойкой, непоколебимой. Ее своеобразная телесная жертвенность – палец во имя социализма (*Одйг чиньы социализмо стройысь потӥз. Ужаме луоз али…»* (Коновалов 1973, с. 61) ‘Один палец выбыл из социалистического строя. Работать еще смогу’) делает более очевидной слабость, неустойчивость Радина. Во-вторых, Михайлова воплощает идею партийного руководства (она – секретарь парторганизации).

В цеху, на заводе реализуется идея воспитания. Коллектив, бригада рисуется как некое единство, принадлежность к которому – знак идейного благополучия, норма. Автор использует характерное для эпохи сравнение человека с винтиком машины. Так, об ощущениях Звонова пишет: *Азьлон со бригадаын – машиналэн бадӟым винтыез кадь вал, табере нош ӟызы тӧдьы корт кадь сыномиз, кыед губи кадь сисьмиз, кылем нянь колӟо сямен пырдӥз. Машинаез жегатӥз гинэ. Ӧз дугдыты. Машина сое лёга но лёга бадӟым сӥлё-виро мугорыныз. Звонов вылэ тубе* (Коновалов 1973, с. 73) ‘Раньше он в бригаде был как значимый винт машины, теперь же заржавел, как хилая белая жесть, сгнил, как гриб-поганка, раскрошился, как остаток хлебного теста. Машину задержал только. Не остановил. Машина его подминает и подминает своим массивным телом. Наезжает на Звонова’. Типично, что взаимоотношения бригады и Звонова воспринимаются самим героем как отношения между гигантом, колоссом и маленьким человеком. Изживание стихийности, несознательности Звонова происходит как в цеху, так и дома. Здесь учителем является сын, отец – воспитуемым, учеником. Постепенно Семен вовлекает в это дело свой класс, далее используется городская наглядность – Доска Почета. Наконец в воспаленном воображении Звонова весь окружающий мир осуществляет воспитательную функцию. После этого «отлепившаяся» часть коллектива благополучно «прилепляется» вновь. Раздвоение героя, внутренняя борьба, угрызения совести продолжаются очень короткое время. Звонов довольно быстро переживает «выпрямление» – обретает сознательность. Как пишет К. Кларк: «Для первой пятилетки был характерен бешеный энтузиазм, когда порой казалось, что человек и общество могут кардинально перемениться буквально за одну ночь» [Кларк 2002, с. 86].

Гондыр, в отличие от Звонова, проходит этот путь еще быстрее. Он не попадает под влияние врагов, ибо почва для этого не так благоприятна, как в случае со Звоновым. Звонов – скептик, не имеющий своих убеждений. Гондыр упрям, однолинеен, замкнут, но и работящ, хозяйственен. Его внешнее поведение практически не вызывает нареканий, хотя внутри затаена нелюбовь к общему делу. Он демонстрирует утилитаризм: любой предмет у него мгновенно рождает мысль о более выгодном, полезном использовании в своих целях. Первое время для Гондыра окружающий мир чётко делится на «моё» и «не моё». Это получеловек, полумедведь, который только что вышел из деревенской «берлоги» и у которого ещё не отпал «хвост» (несознательный индивидуализм).

Именно Гондыр – связующее звено между городом и деревней, цехом и подшефными. Весной он приезжает в город на пароходе, осенью возвращается в деревню на поезде. Как известно, в большинстве производственных романов как в русской, так и удмуртской литературе действует схема: главный герой прибывает в определенное место и изменяет его по законам того большого пространства, из которого прибыл (вспомним Ӟапыка Бутарова из трилогии Г. Медведева «Лӧзя бесмен», Киму Боброва из повести М. Петрова «Ӟардон азьын», Дарью Лебедеву из повести И. Гаврилова «Кыдёкысь бригадаын» и др.). Гондыр прибывает в город, на завод, именно этому пространству предстоит преобразовать кондового героя, сделать из стихийного персонажа сознательного человека, затем уже он сам выполняет функцию преобразователя деревенского пространства. Таким образом, действует своеобразная цепная реакция: город, и прежде всего завод, меняет Гондыра, Гондыр меняет деревню. Поведение этого героя чрезвычайно комично как на пароходе, так и в поезде. По существу здесь проявляется восприятие нового, непривычного пространства, техники, средства передвижения естественным человеком, далеким от цивилизации. Поэтому он все измеряет на домашний, деревенский лад. *Пуксьыса мынон инты но коть отын вань-а меда,*

однако, сыӵе корка лэсьтысал ке (Коновалов 1973, с. 11) ‘Места для сидения хотя бы имеются ли там, однако, если бы такой дом построить’, – так герой оценивает пароход. Находясь внутри парохода, он опять все соотносит с домом: – *Учкы али, ма та дорын кадь ик ук…* (Коновалов 1973, с. 12) ‘– Смотри-ка, так ведь это совсем как дома’; *Дорынлэсь но, оло, умойгес, лэся, али та…* (с. 13) ‘Кажется, это ещё лучше, чем дома’. В поезде Гондыр себя ведет как на возу с сеном. Обратим внимание, в первый раз в город героя сопровождают Дубов и Лина, а в деревню он возвращается один, хотя буквально в те же дни в деревню командируется и Дубов. По-видимому, герой проверяется на самостоятельность, на умение оценить обстановку.

Деревня, которая является родиной Гондыра, безымянна, и автор не уточняет, где она локализована. Известно только, что поезд идет по направлению к Казани. Видимо, свою роль сыграла второстепенность событий, происходящих по сюжету в деревне. Возможно, таким образом достигается обобщенность изображения. Автор не рисует традиционную картину социального расслоения деревенских жителей через внешний контрастный облик домов бедняков и богатеев (что характерно для романа Г. Медведева «Лӧзя бесмен», повести Кедра Митрея «Зурка Вужгурт», повести «Катя» Ф. Кедрова и др.). Общий облик деревни дается лаконично, как и другие описания в романе: *Лабрес липето коркаос чумолё кадь вужеръясько. Колодча сюрыос, кыдёке тубыса, инме ышиллям* (Коновалов 1973, с. 107) ‘Дома с прогнувшимися крышами выглядят, как тени от стога. Колодезные журавли, высоко поднявшись, затерялись в небе’. Ситуация, сложившаяся в деревне, зеркально напоминает заводскую: маскирующийся враг умело дезорганизует поступь коллективизации. Гондыр – организатор новой жизни в деревне, Герей – скрытый враг, вредитель. Между этими полюсами изображается запутавшийся, растерянный Пома, брат Гондыра. На его фоне Гондыр выглядит обновленным человеком, и теперь уже он становится учителем, воспитателем для своего брата. Кроме того, автор вводит историю с их погибшим третьим братом – Буровым. Стойкость Бурова Педора, его героическая смерть, конечно же, также имеют назидательный смысл для Помы.

Если вначале деревня раздвоена (*Колхоз кыклы пилиськиз* (Коновалов 1973, с. 111) ‘Колхоз надвое раскололся’), то в дальнейшем конфликт достаточно быстро изживается, пространство очищается от врагов: *Герей но Лякоп толон гуртсэс котьку азелы кельтӥзы…* (Коновалов 1973, с. 115) ‘Герей и Лякоп вчера навсегда покинули свою деревню...’. Событием, переломившим ситуацию в деревне, является прибытие трактора. Как справедливо замечает К. Кларк: «В этой атмосфере пылкого промышленного утопизма машина стала господствующим культурным символом советского общества» [Кларк 2002, с. 85]. Писатель очень ярко рисует атмосферу ожидания этого чуда, которое вызывает и любопытство, и страх, и тревогу людей перед неизведанным, трактор в определенной степени мифологизируется. Автор последовательно рисует реакцию женщин и мужчин, детей и стариков, создает разноголосую картину. Из реплик можно заметить, что люди оценивают увиденное в рамках знакомых категорий, объектов, предметов: – *Вот, эке, ачиз ветлӥсь уробо кыӵе вылэм…* (Коновалов 1973, с. 102) ‘ – Вот, друг, какая она оказывается, самоходная телега…’.

Быстро справившись с проблемами и установив порядок в деревне, Гондыр вновь уезжает на завод. Возникает вопрос: если Гондыр уже сформировался как коллективист, если он уже сознательный человек, для чего его автор обратно отсылает на завод? Вероятно, потому, что он уже часть новой семьи, один из «винтиков» машины. В цеху он воспитывает молодую смену рабочих из вчерашних крестьян.

Развитие сюжета в романе связано и с такими локусами, как городской стадион и пруд, где происходит противостояние враждующих сил, их можно назвать аренами борьбы, схватки, за которыми издали наблюдают люди. Это своеобразное зрелище, когда пространственная точка зрения перемещается от «зрителей» к «действующим лицам», и наоборот. Когда Дубов и Лина спасают Нушина, казалось бы, происходит борьба за Нушина. Но, во-первых, спасаемый едва не губит спасителей (здесь трудно согласиться с повествователем, который выдает это за сознательный акт: *Дунне но мед быроз кадь. А-а, тазэ ке но сьӧрам кыско, бордысьтыз кыскисез шӧдыса жӓбырскыны шӧта* (Коновалов 1973, с. 57) ‘Да пусть хоть конец света наступит. А-а, хотя бы этого за собой потяну, почувствовав, что кто-то его тянет, пытается ухватиться’. Во-вторых, спасенный проявляет чудовищную неблагодарность. В-третьих, реакция Дубова и Лины, узнавших в спасенном Нушина, тоже говорит о враждебности отношений: *Дубовен Лина, адямизэс учкыса, кыкназы ик ӧош черектӥсько вал: выись муртсы Нушин вылэм* (Коновалов 1973, с. 57) ‘Лина и Дубов, разглядев человека, едва враз не вскрикнули: тонущий человек оказался Нушиным’. Ситуацию можно трактовать и как борьбу с потусторонней силой, с демонологическими силами. Неслучайно тонущий Нушин сравнивается то с собакой, то с тенью, то с человеком с того света: *«Со пал дуннеысь» бертэм мурт кадь, котыр утчаське* (Коновалов 1973, с. 57) ‘Словно человек, вернувшийся «с того света», кругом озирается’. Конечно, здесь проявляется и детективный характер повествования. Эпизод со спасением Нушина свидетельствует и о том, что данный человек вторгается в жизнь Дубова и Лины в самые неподходящие моменты – моменты их счастья, их сближения, их мечтаний о будущей семье.

Эпизод можно рассматривать и как хронотоп встреча. Встреча на берегу пруда одна из многих, которые происходят на протяжении сюжетного развития романа. Чаще всего во встречах участвуют три человека: Дубов, Лина и Нушин. Своеобразная пространственная рокировка объясняется соперничеством Дубова и Нушина из-за Лины, осложняя ситуацию с происхождением, отягощая социальную враждебность. Как правило, Лина, желая подразнить Дубова, легкомысленно играет с Нушиным, соглашается на встречу с ним; уязвленный Дубов их покидает, Лина бросается его догонять. Хронотоп встреча заявлен в самом начале романа, когда на пароходе встречаются Дубов, Лина, Гондыр, с одной стороны, и Нушин, с другой. Заметим, эмоциональнее других встречу с Нушиным переживает Гондыр. Почему? Ведь в дальнейшем отношения между ними не наблюдаются. Какой интерес может представлять для искушенного Нушина темный деревенский тюфяк? Однако именно Гондыр наследил на баретках Нушина: *Сизьымо сиктам кутлэн борӟам интыосыз баретки вылэ суред кадь пуксиллям* (Коновалов 1973, с. 11) ‘Следы от узлов лаптей-семериков на баретках отпечатались, как узор’. Деталь вполне мотивирована тем, что неуклюжий, несуразный деревенский человек наступает кому-то на ногу, вместе с тем это знак противоположных устремлений, намерений и т. д. Именно Гондыр в силу своей непосредственности квалифицирует Нушина как Вурысо бам, ибо это их первая встреча, в отличие от Дубова и Лины, и он потрясен отталкивающим уродством Нушина: *– Адӟид-а вурысо бамез? – Гондыр Линалы пристаньын сылӥсь мурт шоры возьматэ. Вурысэз милям гуртысь мур нюк пасьта, ява* (Коновалов 1973, с. 12) ‘Видела ли (ты) лицо со шрамом?– Гондыр указывает Лине на человека, стоящего на пристани. Шрам (его) шириной как глубокий ров в нашей деревне’.

В городском пространстве помимо всего выделяются такие локусы как дом Радина, квартира Дубова, квартира и кабинет Нушина. Дом Радина представлен так: *Одӥг урам сэрегын*

вить укноё корка висъяське. Ӧужпыр сьӧдэктэм борддоръёсыз арлыд ваньзэ верало. Солэн вӧзаз ик али гинэ лэсьтэм бадзым из корка маке кеме вылэ тубем. Пересь корка солэсь кепыр вае, лэся. Жик-жик шымырскем. Корка вӧзысь капка юбо борды, ньыль сэрего корт вылэ, Радин Кайсылэн ниmтулыз лякемын (Коновалов 1973, с.17–18) ‘На углу одной из улиц выделяется дом в пять окон. Желтовато-почерневшие стены говорят о том, что ему много лет. Рядом с ним только что построенный большой каменный дом вознесся высоко-высоко вверх. Старый дом, кажется, стесняется его. Весь сжался в комок. На столбе ворот, что рядом с домом, на четырёхугольной металлической табличке написано имя Радина Кайсы’. Автор не придерживается точной топографической локализации дома, предпочитает нарисовать условное пространство. Сополагая старый и новый, низкий и высокий дома, видимо, подчеркивает поступь современного города, вытесняющего островки старого. Дом Радина сродни хозяину: немолодой, повидавший жизнь, гостеприимный, по-деревенски уютный. Ворота тоже приближают обстановку к деревенской.

Квартира Дубова соответствует статусу хозяина-рационализатора: *Солэн ведь квартираез но лаборатория кадь. Тӥрлыкъёс бен огезлэсь пӧртэм кыкез амалъямын… Жӧкез но солэн борддоре ватыны луоно… Кулэ ӧвӧл дыръяз та быдӟа <…> пуэз гинэ зӥбе но, жӧкез копак борддоре ыше. Отын ик пуконэз но вань. Котьмазэ учкы – ваньмыз амалъямын. Чертежъёс, модельёс – пумтэм-йылтэм* (Коновалов 1973, с. 152) ‘У него ведь и квартира как лаборатория. И мебель одна необычнее другой… И стол у него такой, что можно в стене спрятать… Когда не нужен (стол), маленькую <…> деревяшку только нажимает, и стол целиком исчезает в стене. Там же и стул есть. Всё (у него), на что ни посмотришь – устроено по-особенному. Чертежей, моделей – не сосчитать’. У читателя создается впечатление, что рабочее место, цех для Радина и Дубова – это дом, а дом, точнее квартира для Дубова, – его рабочее место. Так подчеркивается нераздельность ипостаси личной и общественно-полезной.

Квартира Нушина является съемной, это, наряду с другими деталями, означает, что герой в этом пространстве чужой. В квартире Нушина сокрыты реалии прошлой жизни, она хранит тайну от посторонних глаз: например, пластинка с песней «Гайда тройка» предназначена не для чужих ушей, в нужном случае ее заменяет революционный марш, т. о. раскрывается двуликость хозяев. Такую же прикрывающую роль играет чашка с надписью «Октябрь». Подобная ситуация наблюдается в доме Герея, который вместо Николая-царя поместил в рамку портрет Калинина. Квартира Нушина представляет собой замкнутое, закрытое от мира пространство. Так, для Лины Радиной она становится западней: *четлык* (‘клетка’), *мурдо* (‘морда’ – рыболовная снасть), *нальык* (‘слопец’ – ловушка для птиц). Борьба, которая происходит между Линой и Нушиным, придает ей хаотичный характер. Поскольку Нушин постоянно сравнивается с волком, то квартира кроме прочего ассоциируется с логовом зверя.

Нужно отметить, что за счет воспоминаний, рассказов героев о прошлом география событий в романе расширяется. Так, упоминаются Казань (Кузон), Агрыз (Огырчи), Вятские Поляны, река Вятка, река Белая, Сарапул, Уфа, Сибирь, Свердловск.

В ряде случаев автор напрямую подчеркивает слияние пространственных и временных примет. Например, плотина напоминает Радину о том, как в прошлые времена на пруду происходили потасовки между живущими в Колтоме, с одной стороны, и Зареке, с другой: *Оломар тымет шоры учкыса тодэ ваёнолась* (Коновалов 1973, с. 149) ‘Что-то вдруг вспомнилось, когда смотрел на пруд’. Другой пример: Гондыр *жужыт кызэз адӟыса, вить искеме дышетскыны ветлэмзэ тодаз вае* (Коновалов 1973, с. 94) Гондыр, ‘заметив высокую ель, вспоминает,

как ходил учиться за пять километров’. Т. е. прошлое раскрывается через пространство, вернее, толчком к воспоминаниям становится пространство.

В романе есть интересный пример того, как с установлением нового исторического порядка одно и то же пространство меняет свой статус, но герои не имеют об этом информации (т. е. чуть-чуть остаются в прошлом) и попадают в комичную ситуацию. Так, например, жена Радина и ее знакомая Митревна идут в Михайловский храм, соответственно ведут себя как в храме, но выясняется, что теперь это музей.

Что касается изображения в романе природного пространства, то чисто пейзажных описаний в тексте очень мало, кроме того, они чрезвычайно лаконичны. Характерной чертой является антропоморфность природы и оприроженность человека, это при том, что изображается заводское пространство, которое, казалось бы, отчуждено от естества природы. Безусловно, свою роль сыграло крестьянское мироощущение автора. А, может быть, таким образом писатель пытался приблизить созданную художественную реальность к своему потенциальному деревенскому читателю. Можно привести множество примеров взаимосплетенности естественно-природного и человеческого планов. Так, глава «Кыз вайёссэ бордаз бича» начинается с чисто пейзажной картины: описывается одинокая ель, которая мужественно борется со стихией. С учетом предыдущей главы, у читателя возможно возникла бы параллель с Радиным, однако автор, вводя пояснение, концентрирует внимание на сходстве человека и дерева: *Тӧлын туркам кыз кадь потӥз Радин, знамяззэс талам беразы* (Коновалов 1973, с. 25) ‘Радин казался похожим на потрёпанную ветром ель, после того как у них отобрали знамя’. В самом начале романа этот герой сравнивается с сосной: *Радин Кайсы тып-тып сылӥсь лабрес пужымлы укша. Жужыт но, лапег но ӧвӧл* (Коновалов 1973, с. 18) ‘Радин Кайсы похож на крепко стоящую раскидистую сосну. И не высокий, и не низкий’. Видимо, уподобление дереву подразумевает укорененность в землю, означающую несгибаемость, непобедимость героя. В этот же ряд вписывается фамилия Дубова.

В целом, художественный мир в романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») с пространственной точки зрения предстает как арена преобразования человека, процесса коллективного труда, противостояния созидательных и разрушительных сил.

2.3. Приемы и функции визуализации пространства в романе «Вурысо бам»

Как отмечает Ю. М. Лотман, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман 1992, с. 413]. Роман М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»), созданный в 1933 году, характеризуется широким использованием условных форм и приемов. Соответственно в тексте произведения распространены случаи изображения внереальных пространственных сфер, к коим Фарыно относит «…онейрические пространства, получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя – утомленность, дремотность, расстройство…» [Faryno 1991, с. 373].

Так, например, один из персонажей романа, Гондыр, во сне попадает в пространственное измерение, соответствующее утопическому миру. Во-первых, оно характеризуется прозрачностью. Дом, в котором оказывается Гондыр, не имеет окон: *Озьы ке но, май толэзьлэсь но югыт* (Коновалов 1973, с. 91) ‘Тем не менее, светлее мая месяца’. Т. е., между внешним и внутренним пространством границы отсутствуют, они взаимопроникаемы. Мотив света,

прозрачности повторяется неоднократно: *Синэз мальдытымон пиштӥсь липет вуюись кадь тылын ворекъя* (Коновалов 1973, с. 91) ‘Сверкающая до ослепления крыша сияет радужным огнем’; *Гондыр четлык кадь тӧдьы кисьтаськись котрес пукон вылэ пуксьыса гинэ вуттӥз…* (Коновалов 1973, с. 91) ‘Гондыр только успел сесть на белый переливающийся круглый стул, как клетка…’; *Быдэсак пияла корка сад пушкы выем* (Коновалов 1973, с. 93) ‘Дом целиком из стекла утопал в зелени’. Как известно, элементарными утопическими пространственными моделями являются город и сад [Гюнтер 1991, с. 253–254]. М. Коновалов рисует предельно большой дом: *Дурыстэм бадӟым, олокыӵе но чеберъям сэрего коркалэн одӥг но укноез ӧвӧл* (Коновалов 1973, с. 91) ‘Огромных размеров, красиво отделанный дом не имеет ни одного окна’. В свою очередь он оказывается специально построенной станцией. Кроме того, очерчено пространство стеклянного завода, утопающего в саду, а также поле. Таким образом, мы не можем однозначно сказать, рисуется утопический «сад» или «город»: моделируется нечто среднее между городом и садом-природой, идеалом становится их сближение, соседство. Заметим, что, с одной стороны, пространство ограничено пределами дома-станции. С другой, оно бесконечно расширяется, благодаря принципу панорамирования, раздвижения границ. Широкий мир видится глазами героя, находящегося в полете: *Городъёс ӧвӧл ни. Вань калык улӥын, Волга, Дунай котырын гинэ адско. Уй пал быдэсак шунтэмын. Гурезьёс но тросэз ӵошкатэмын* (Коновалов 1973, с. 94) ‘Городов уже нет. Все люди живут в низовье, около Волги и Дуная. Север целиком растоплен. Большинство гор также выровняно’. К научно-фантастическим техническим проектам относится связь со станцией Марс, куда можно добираться на трамваях, собранных со всего мира. Возникает закономерный вопрос, почему именно Гондыр – этот нелепый чудак, в цивилизованном, техническом мире чувствующий себя ребенком, – видит во сне утопический мир? Гондыр – герой, изначально настроенный на лёгкую жизнь; и для автора, видимо, не столько важны параметры выдуманного мира, сколько поведение в нём персонажа. Гондыр, как и в реальной жизни, ведёт себя потребительски, допускает воровство, поэтому он в этом мире выглядит чужеродным. Увиденный сон для Гондыра – это возможность не только помечтать, но и повод осознать и осудить своё эгоистическое «я». Таким образом, выход в иное пространство, наряду с другими факторами, способствует перестройке героя.

Продолжая наблюдения, заметим, что герои М. Коновалова достаточно часто вспоминают или пытаются, силятся припомнить что-то из прошлого. Мыслительный процесс персонажей изображается писателем с помощью своеобразных конструкций: *Радин малпаськон сӥньыссэ чутрак пумъяз* (Коновалов 1973, с. 82) ‘Радин резко оборвал нить размышлений’; *Вӧлдэтысь тодмо тусъёсыз визна* (Коновалов 1973, с. 23) ‘Вылавливает на потолке знакомые лица’; *…Дубов малпаськон сюресэ йыромем Радинэз куаляк уськытӥз* (Коновалов 1973, с. 27) ‘…Дубов напугал *букв*. заблудившегося на пути раздумий Радина’; *Гондыр ветлэм арзэ инмысь бугыръя* (Коновалов 1973, с. 30) ‘Гондыр *букв.* роет с неба год, когда был в городе’; *(Герей) малпаськоньяз ӵын кадь инмын уя…* (Коновалов 1973, с. 100) ‘Герей в раздумьях плавает в похожем на дым небе’; *Звонов ас сюресэныз малпаськон омыре выиз* (Коновалов 1973, с. 31) ‘Звонов ушел в свои думы *букв.* утонул в воздухе, атмосфере раздумий’; *Радин малпаськонэ йыромыса сылӥсь Дубовлэн кӧтурдсаз донге* (Коновалов 1973, с. 34) ‘Радин толкает в бок *букв.* заблудившегося в мыслях Дубова’; *Радин нош ик, тодмо бам утчаса, инме йыроме* (Коновалов 1973, с. 46) ‘Радин снова, припоминая знакомое лицо, *букв.* блуждает в небе’; *Гондыр, малпаськон бусые йыромем мурт…; Э-э, тово, – волдэтэ учке, йыромемысь*

потон сюрес уг шедьты (Коновалов 1973, с. 83) ‘Гондыр, *букв.* заблудившийся в поле дум человек…; Э-э, тово, – смотрит на потолок, не находит дороги-пути выбраться из заблуждения’. Итак, выявляются характерные словесные «формулы»: *малпаськон сйньыс* (‘нить размышлений’), *малпаськон сюрес* (‘дорога мыслей, мыслительный путь’), *малпаськон омыр* (‘воздух или атмосфера дум, раздумий, размышлений’), *малпаськон бусы* (‘поле размышлений, мыслительное поле’). В первую очередь, они говорят о том, что мышление представляется не только последовательно-временным процессом, но и некой пространственной сферой (*малпаськон сйньыс* скорее всего калька с русского «нить размышлений»). Далее, задумавшийся человек мыслится как заблудившийся (*йыромем мурт*), т. е. ушедший в себя. И еще, припоминаемое «ищется» героем на небе или потолке, очевидно, психическая сфера памяти ассоциируется с чем-то, что находится наверху, вне человека, т. е. просматривается вертикальная ось.

Для героев романа, постоянно что-то припоминающих или о чем-то думающих, всегда важен зрительный ряд. Автор воспроизводит не столько мысли (речемыслительные действия), сколько картины, представляемые ими: *...Гондырлэн син шораз колхоз ворекъя* (Коновалов 1973, с. 149) ‘…Перед глазами Гондыра сверкает колхоз’; *...азяз Вахтинлэн суредэз вужеръяське* (Коновалов 1973, с. 74) ‘…перед ним маячит облик Вахтина’; *Семилэн син азяз прогульщикъёс суредасько* (Коновалов 1973, с. 66) ‘Перед глазами Семи вырисовываются прогульщики’; *Син азяз Нушинлэн вужерез уя* (Коновалов 1973, с. 64) ‘Перед глазами плавает тень Нушина’; *Радинлэн син азьтйз пӧртэм ымныр суредъёс вужерен ортчо* (Коновалов 1973, с. 23) ‘Перед глазами Радина тенью проходят разные лица’; *Шимес суредэн Нушин пуксе* (Коновалов 1973, с. 24) ‘В виде страшной картины предстает Нушин’; *Омыре Радинлэн вужерез пуксе* (Коновалов 1973, с. 77) ‘В воздухе вырисовывается тень Радина’; *Линалэн азяз Вурысо бам ворекъя* (Коновалов 1973, с. 88) ‘Перед Линой мелькает Лицо со шрамом’; *«Кин меда та адями?» – Радин но, Нушинлэсь ӵушъял йырсизэ синъяса, солэсь вылтырзэ пӧртэм суредъёсын ӵошатэ* (Коновалов 1973, с. 34) ‘Кто же этот человек?» – Радин также, всматриваясь в ершистые волосы Нушина, соотносит его тело с разными картинами’; *Нош ик азяз ядй кужымо лабрес Радин ворекъя* (Коновалов 1973, с. 61) ‘Снова перед ним сверкает могуче-сильный *букв.* раскидистый Радин’.

Герои наделены богатой образной фантазией. Например, Радин представляет себя елью или щепкой: *Син азяз бугыръяськись тулыс ву пуксе. Ву бультыръяське, азяз мар сюре – тйя, куашкатэ, выйтылэ, сьӧраз нуэ. Радин шелеп. Со коже гудзаса кылиз. Кожысь ву огинтыяз берга. Шелеп но, ву вылэ лӧптыса, огинтыяз берга* (Коновалов 1973, с. 62) ‘Перед глазами возникает бурлящая весенняя вода. Вода бурлит, все, что попадает на пути, – рушит, ломает, топит, уносит с собой. Радин – щепка. Он застревает в омуте. Вода в омуте кружится. Щепка также, всплыв на поверхность воды, вращается на одном месте’. Или другой пример. Радина, поддавшегося минутной слабости, Дубов представляет попавшим под молот: *Молот улын Радин – шулдыр Радин пуке кадь. Дубов молот лэзён ручказэ кырме. Лэзе ни, лэзе ни. Радин весь серекъя. Тани-тани жӧк быдзаа андан мыжык вуж эшсэ пызь пыры карыса куштоз* (Коновалов 1973, с. 61) ‘Под молотом Радин – веселый Радин сидит. Дубов сжимает рукоятку молота. Уже отпускает, отпускает. Радин все смеется. Вот-вот стальной кулак величиной со стол превратит старого друга в муку’. Персонажи Коновалова находятся во власти переживаний, видимо, поэтому их постоянно преследуют какие-то фантастические видения. Например, Рябов перед совершением злодейства не выдерживает напряжения и видит фантасмагорическую картину: *Радин сюрс пилетлы позыръяськыса, сюрс вужеро Радинъёс*

пӧрмо. Одйгез вужер Рябов шоры йырзэ берыктыса серекъя. Вужеръёс кычак быро. Син азяз Нушинлэн вужерез тӧла. Кузь учыс пиньёсыз ангес сьӧраз потэмын. Бам вурысаз сьӧд вужеръёс ворекъяло… (Коновалов 1973, с. 64) ‘Вдруг Радин раскалывается на тысячу частей, возникает тысяча теней Радина. Одна тень, повернув голову к Рябову, смеется. Тени до единого исчезают. Перед глазами развевается тень Нушина. Длинные клыки вылезли за подбородок. На шраме лица мерцают темные тени’. Нушин представляет следующие картины: *…ассэ ачиз заводлэн директорезлэн небыт креслояз выемен адзе… Азяз нош ик зӧк суроно директор кресло уя… Сьӧд инмысь югыт гожъёсын бадзым вужеро сурон пукон омыре ошиськемын. Пукон матэ но матэ вуэ. Нушин пуксьыны дась…* (Коновалов 1973, с. 135) ‘…видит себя утонувшим в мягкое кресло директора завода… Перед ним вновь плавает директорское кресло из толстой кожи. На темном небе светлыми линиями зависает кожаный стул с большой тенью. Стул все ближе и ближе. Нушин готов сесть…’. Эти картины-фантазии соответствуют условному миру романа. С другой стороны, их распространенность вызывает вопрос: почему переживания героев, их страхи, боязнь разоблачения не вербализуются во внутреннюю речь, а всякий раз предстают как ряд сменяющих друг друга визуальных кадров. Возможно, это связано с их воспаленной фантазией, в свою очередь, обусловленной законами детективного жанра. Думать, вспоминать для героев – значит представлять визуально.

Роману «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») свойственна особенность, связанная с визуализацией пространства. Как пишет Фарыно: «Попытка воссоздания картин мира, возникающих на сенсорных уровнях восприятия, сама по себе может стать одним из важнейших художественных средств» [Faryno 1991, с. 201]. В данном случае колоссальная нагрузка падает на зрительное восприятие героями окружающей действительности, на пристальное всматривание друг в друга. Глазам придана почти материализованная физическая пластика: *…Дубов синъёссэ Радин пала воштон амалын Лина вылтӥ погыльтыса лэзе* (Коновалов 1973, с. 28) ‘Дубов, под видом того, что переводит глаза на Радина, *букв.* прокатывает их по Лине’; *Дубов но, Радин но синзэс демаг вылэ куштӥзы* (Коновалов 1973, с. 28) ‘И Дубов, и Лина *букв.* бросили глаза (взгляд) на демаг)’; *Радин визьмо синъёсыныз бригадаез шобыртэ* (Коновалов 1973, с. 43) ‘Радин умными глазами *букв.* покрывает бригаду’; *Радинлэн но синъёс ӧс пала усизы* (Коновалов 1973, с. 23) ‘Глаза (взгляд) Радина также *букв.* упали в направлении двери’; *Дубовлэн нош сак синъёс отын ни. Бубыли кадь лобало. Шудйсь тылсиен Лина вылын тэтчало* (Коновалов 1973, с. 142) ‘А внимательные глаза Дубова уже тут как тут. Летают, как бабочки. Игривым лучом прыгают по Лине’; *«Кема-а та тазьы луоз?» – Дубов Нушинлэн синмаз пыре* (Коновалов 1973, с. 119) ‘«Долго это будет продолжаться?» – Дубов *букв.* входит в глаза Нушина’; *Дубов шоры синмыз донгиськиз* (Коновалов 1973, с. 130) ‘Его глаза наткнулись на Дубова’; *Синмыз оломар «Одеон» пала берытскиз* (Коновалов 1973, с. 70) ‘Взгляд (*букв.* глаз) отчего-то повернулся в сторону «Одеона»’;*«Сюрс мында кизем йыръёс кык сюрс синмын одйг муртэ вандо* (Коновалов 1973, с. 161) ‘Около тысячи *букв.* усеянных голов двумя тысячами глаз режут одного человека’. Конечно, можно сослаться на калькированность глаголов (*синзэс демаг вылэ куштӥзы* (Коновалов 1973, с. 28) ‘глаза бросили на демаг’), на отсутствие адеквата в удмуртском языке слову «взгляд». Видимо, по этой причине переводчик заменяет коноваловские словообразы нейтральными вариантами: *Радин, сое (электростанциез – С. А.) лэчыт синъёсыныз шобыртыса, мечӧ-мечӧ вамышъяса кошкыны кутскиз* (Коновалов 1973, с. 21). Перевод звучит так: «Радин, запечатлев ее (электростанцию) зоркими глазами, зашагал уверенно». Сравним

со значительно разнящимся подстрочным переводом: ‘Радин, *букв.* покрыв ее (электростанцию) острыми глазами, зашагал решительно’. И все-таки есть предположение, что эти искусственно-сделанные конструкции имеют отношение к модернистской (экспрессионистической) эстетике, в качестве характеристик которой И. Иоффе выделяет «повышенную, сгущенную выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; тему ударных моментов с резко вычерченными контурами; деформацию внешнего мира как деформацию представлений эмоциями» [Цит. по: Голубков 2002, с. 221].

Глаза в этом романе не просто видят, всматриваются, но и думают, работают, жестикулируют, ощущают: *Синъёсы (Радинлэн – С. А.) ужамысь дугдӥзы* (Коновалов 1973, с. 143) ‘Глаза перестали работать’; *Со мар гинэ али, Дубовлэсь синзэ мукет вужер пӧсь тылын ӵушказ* (Коновалов 1973, с. 52) ‘Это еще что, глаза Дубова другая тень опалила горячим огнем’. Неслучайно, наверно, автор довольно часто использует диалектный глагол *синъяны*, который адекватно перевести на русский язык весьма затруднительно, но означает он примерно следующее: измерить глазами, оценить глазами, заметить, отметить, подметить. Глаза героев ведут диалог; в них можно вычитывать мысли: *Дубовлэн лэчыт синъёсысьтыз (Михайлова – С. А.) номырлы но эн сётскы шуэмез лыдзе* (Коновалов 1973, с. 61 ‘В острых глазах Дубова (Михайлова) читает: не сдавайся’; *Котыр учкиз но калык синмысь со пала дурбасьтымтэзэс валаз* (Коновалов 1973, с. 28) ‘Кругом огляделся и *букв.* из глаз людей понял, что его не поддерживают’. Создается эффект скольжения, непрерывного блуждания глаз. Как будто окружающий мир существует постольку, поскольку он видим и зрительно ощущаем персонажами. Очень часто герои не властны управлять своим взором, глаза оказываются сильнее, они почти автономны от человека: *Лина но синзэ Дубов палась олокӧня пол но валтылӥз ни* (Коновалов 1973, с. 147) ‘Лина тоже уже несколько раз уводила глаза от Дубова’; *Бакчае кубиста дуре пыраны дышем кеч выллем синъёс шӧдытэк Дубов пала нуо* (Коновалов 1973, с. 148) ‘Глаза, похожие на зайца, повадившегося в огород к капусте, незаметно ведут в сторону Дубова’. Глаза замещают человека: *Паймем синъёс огзылы огзы верасез утчало* (Коновалов 1973, с. 24) ‘Удивленные глаза ищут говорящих друг другу’. Изменение героев тоже можно связать с их про-зрением или расширением орбиты зрения (например, Гондыр, кроме гвоздя, который хочет присвоить себе, вдруг начинает видеть и капающий кран, в связи с чем проявляет хозяйственность и наконец впервые демонстрирует заботу об интересах коллектива). В тексте особенно часто приводятся такие жесты глаз, как *мертче* (‘впивается’), *мерта* (‘измеряет’), *котыр нуллэ* (‘водит кругом’), *вандэ* (‘режет’), *шобыртэ* (‘покрывает’): *Подъясезлэсь зӧк пыдкӧтъёссэ синмыз курка кадь мерта* (Коновалов 1973, с. 80) ‘Толстые икры ног секретарши измеряет глазами, как индюк’; *ЫЖ быж тушо Вахтин шыр синъёссэ котыр нуллэ* (Коновалов 1973, с. 62) ‘Вахтин с бородой, похожей на овечий хвост, мышиные глаза водит вокруг’; *Зиналэн гырпум сэргытӥз учкись синъёсыз Семиез меӵ шиен вандӥзы* (Коновалов 1973, с. 68) ‘Глаза Зины, смотрящие из-под локтя, укололи Семи острым жалом’. Иногда герои смотрят на других боковым зрением, буквально «краем глаза»: *Ки сётон куспетӥ син пумтӥз мукет пала учкиз но (Дубов – С. А.) – веськрес мугоро Лина сылэ* (Коновалов 1973, с. 34) ‘Здороваясь, краем глаза посмотрел в другую сторону – стоит стройная Лина’; *Нушин… цех вӧзтӥ син пумтӥз учкыса кошке* (Коновалов 1973, с. 136) ‘Нушин… проходит мимо цеха, смотря краем глаза’. Что это означает? Широкий обзор, которым обладают герои? Скорее всего, они не хотят быть замеченными, не желают выдавать себя, своего состояния, скрывают тайные намерения. Средства наглядности, например, Доска почета, тоже реализуют в романе идею видимости.

Итак, так же как и во сне Гондыра, в тексте, с одной стороны, реализует себя идея прозрачности, проглядываемости мира. С другой стороны, в романе протекает тайная, сокрытая от чужих глаз жизнь. И конфликт, в том числе, в произведении развивается по линии «видимое, открытое» – «маскирующееся, закрытое». Герои проживают в системе координат как реально-видимого, так и воображаемого, представляемого пространства. Как подчеркивает Г. Жиличева, «в модернистском произведении визуальные эффекты развернуты, создают впечатление метафикции (т. е. подчеркивают вымышленный, условный характер описываемого мира)» [Жиличева 2011, с. 66.]

2.4. Особенности временной организации в романе «Вурысо бам»

Время и пространство являются важнейшими универсалиями человеческого бытия и находят отражение в каждом художественном произведении. Характеристики пространства и времени определяются авторской концепцией мира.

Рассмотрим особенности темпоральной организации романа М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»), где автор поднимает традиционные для произведений соцреализма, в том числе для удмуртской литературы 1930-х годов, проблемы: рождение новых отношений в борьбе со старым миром, коллективный труд как фактор переделки человека и преображения действительности, противостояние со скрытым врагом-вредителем и его разоблачение и т. д. В первую очередь заметим, что в произведении рисуется современная для писателя действительность. Как пишет М. Чудакова, в этот период предпочтительными были темы – недавнее прошлое и современность. «Постепенно их стали предлагать настоятельней: «уход от тем» современности или недавнего прошлого (как темы б о р ь б ы) становился саботажем – примерно с начала 30-х годов это стало уходом не только от темы, но и от ее освещения» [Чудакова 2001, с. 316]; «…стали писать о *только что* происшедшем, очевидцами и участниками которого являлись сами пишущие. Материал мгновенно историзовался – т. е. мыслился как принадлежащий эпическому прошлому» [Чудакова 2001, с. 399]. Хотя в тексте М. Коновалова не указывается точное время изображенных в романе событий, читатель может ориентироваться по такой дате, как 1930-й год, о котором вспоминает Радин в связи с недавним X съездом УАО. Помимо настоящего, в развитии романных событий значительную роль играет прошлое; оно постоянно реконструируется избирательной памятью героев, т. е. в тексте осуществляется своеобразный монтаж времен, позволяющий установить связи между эпохами, между историческими событиями и событиями частной жизни. Если планом настоящего времени в романе ведает автор-повествователь, то планом прошлого – персонажи, живущие в атмосфере его постоянного «соприсутствия». Возвраты в прошлое скачкообразны. Толчком к воспоминаниям чаще всего служат лица людей (например, Нушина), смутно ассоциирующиеся с чем-то забытым, давно прошедшим. Собственно говоря, герои двух лагерей находятся в разном положении: отрицательные персонажи (Нушин, Вахтин) четко соотносят события прошлого и настоящего, положительные (Дубов, Радин) – затрудняются провести связь, идентифицировать лица; нечеткие, неотчетливые, размытые кадры прошлого, воспроизводимые ими, делают их уязвимыми. Эта особенность обусловливает детективный характер романа. Прошлое в лице затаившихся врагов враждебно настоящему, оно мечтает продлить свое существование. В числе персонажей, грезящих о реанимировании ушедшего, – «буям ымдур» (‘накрашенные губы’): *Азяз ортчем нуналъёслэн вужеръёссы шудо. Али дырзэ тодаз вайыса, вожез потыса, огинтыяз дынгыр тэтча* (Коновалов 1973, с. 76) ‘Перед ней

играют тени прошедших дней. Вспомнив о сегодняшнем дне, со злостью, с грохотом прыгает-скачет на одном месте'. Одни герои тоскуют о прошлом, другие ищут в прошлом разгадку настоящему. Событием, ретроспективно восстанавливаемым героями в памяти, является гражданская война, т. е. воссоздается время, полное драматизма и напряженности. Несмотря на то, что герои в своих рассказах и припоминаемых картинах воспроизводят лишь те эпизоды войны, которые связаны с судьбами близких им людей, в романе вырисовывается достаточно пространственно-широкий фон войны. Неоднократно указывается точная дата – 1918 год. С одной стороны, замысел автора заключается в восстановлении прошлого как истока настоящего, а также в проведении параллели: настоящее – это тоже борьба, битва, «прорыв». Любопытно, что даже при описании сердечных дел проводится параллель с гражданской войной (*Ум сётске! Сюлэм Перекоп но басьтэмын луоз* (Коновалов 1973, с. 146) 'Не сдадимся! Сердечный Перекоп тоже будет взят').

Для Дубова прошлое имеет значение разгадки своего происхождения: в какой семье он родился, кто был его отец? Герой пытается восстановить в памяти такой темпоральный отрезок, как «детство». Иными словами, происходит процесс его кровного и социального самоотождествления. Надо сказать, что тени неопределенного прошлого терзают героя на протяжении всех романных событий. И только в конце произведения, когда происходит развязка, Дубов окончательно идентифицирует себя и Нушина: Нушин – это Ношевитский; враг, а не брат.

Заметим, что и настоящее время для героев исторически-значимо. Радин на своем месте, так же как и коммунист Михайлова, – «творец» истории. Поэтому промедление на производстве кажется ему преступлением. Радин, Дубов, Михайлова своим трудом динамизируют время, своим рационализаторским подходом они так организуют работу, что экономят затраты людского труда, а также временные затраты, значит, идут на опережение времени. Герои осознают свою миссию в преодолении трудностей, которые характерны для их времени. Так, Михайлова утверждает: *Асьмелэн дырмы сыӵе. Шуг-секытэз вормоно* (Коновалов 1973, с. 71) 'У нас времена нынче такие. Трудности нужно преодолеть'.

Семантически значимым представлено отношение персонажей романа к часам. Так, например, Гондыр и Звонов живут в замедленном времени, их темпоритм не совпадает с общим. Поэтому они постоянно поглядывают на часы, не желая переработать ни одной минуты, смена им кажется бесконечно долгой. Более того, Гондыр видит в часах вещь: *Борддорысь часэз чаклан ласянь но Звоновлэсь бере туж уг кыльы. Часэз учкыкуз, котьку ик гуртысь борддорез тодаз лыктэ. Отын но… та часэз ошон инты вылэм но…* (Коновалов 1973, с. 29) 'Даже в том, как за часами на стене наблюдать, ненамного отстаёт от Звонова. Когда смотрит на часы, всегда вспоминаются стены родного дома. И там … для этих часов место нашлось бы…'. Перевоспитание Звонова, наряду с другими приметами, выражается в том, что он все реже обращает внимание на часы в ожидании конца смены: *Звонов пал синмыныз гырпум сьӧртӥз час шоры ӵемгес ик учкылэ ке но, кужмо тулкым сое сьӧраз кыске* (Коновалов 1973, с. 65) 'Хотя Звонов одним глазом из-под локтя все-таки частенько поглядывает на часы, мощная волна влечет его за собой'. Симптоматично, что Дубов живет вообще без часов. Радин его характеризует таким образом: *...Дубов дырез вунэтэм мурт... Со ноку часэн уг улы. Час солы кулэ ӧвӧл. Одйг пол… стан бордын ужакумы но вунэтыса ӵукна вить часозь ужаськеммы. Со, пе, ӵем озьы вунэтылэ* (Коновалов 1973, с. 152) '…Дубов – человек, забывший про время… Он никогда не живёт по часам. Часы ему не нужны. Однажды… работая над станом, забывшись, оказывается, мы работали до пяти часов утра. Он, говорят,

часто так забывает’. Таким образом, не время диктует Дубову свои правила, а Дубов управляет временем. Он раздвигает, расширяет временные рамки. Показателем сознательности, единства, сплоченности коллектива также является игнорирование героями времени: *...бригадамы нош кыче ужа! Часэз но чаклась ик ӧвӧл* (Коновалов 1973, с. 119) ‘…а бригада наша как работает! На часы никто не смотрит’. В этом плане Нушин снова отличается от всех других. Для него часы – внешний атрибут его туалета, это его аксессуар, антураж: *...дӧдьы бергозы зӧкта жильыё чассэ поттыса, дырез учкиз но кӧнязэ ӧз чакла* (Коновалов 1973, с. 49) ‘…достав часы на толстой, как верёвка под бастриг, цепочке посмотрел на время, но не обратил внимание на то, сколько времени’; *Вить минут уг ортчы, жильыё чассэ поттыса, дырзэ чаклатэк учке но берен кисыяз донге. Жильы кульчоез огпалась огпала сэзъяське* (Коновалов 1973, с. 52) ‘Не проходит и пяти минут, достав часы на цепочке, смотрит на них, не обращая внимания на время, и обратно кладёт в карман. Кольцо цепочки качается из стороны в сторону’; *Час – гадьын. Тӥрк! – гижыеныз усьтыса учке. Кӧня дырез уг чакла. Кыче ке шат? Час ведь дырез мертаны гинэ ӧвӧл* (Коновалов 1973, с. 79) ‘Часы – на груди. Тӥрк – открывая ногтем, смотрит. Который час, не обращает внимания. Какая разница? Часы ведь не только за временем следить’. Следовательно, часы выполняют не свойственную им функцию. Ни Дубову, ни Нушину не нужно знать время, но по разным причинам: Дубов – хозяин времени, Нушин – равнодушный созерцатель, часы – это часть его костюма.

Как представлено в романе будущее время? Оно не занимает такого большого места, как прошедшее время, которое буквально преследует героев. Однако через сон Гондыра представлено утопическое пространство, в котором локализовано будущее. Почему именно Гондыр переносится в утопическое будущее? Вряд ли этот сон мог присниться Дубову или Радину, тем более Михайловой: они – практики, рационализаторы, своим трудом приближающие будущее. Для них настоящее – это реализация всего задуманного, намеченного.

Будущее связано с планами влюбленных героев – Дубова и Лины, которые мечтают о семье, о детях, но Нушин, как злой демон, вторгается в их жизнь, и мечты о завтрашнем счастье перечеркиваются. В конечном итоге герои, хотя и с трудом, вновь обретают друг друга, и к ним возвращается былое доверие.

Финал романа решен в соцреалистическом ключе. Отчет, рапорт о достижениях, которыми завершается роман, делают ненужной перспективу будущего. Время приобретает закрытый характер. То, что автор в самых последних строках чуть-чуть «приоткрывает» дверь в будущее *(Нюръяськем сюрес пумозяз вормыны нюръяськонэ ӧте* (Коновалов 1973, с. 162) ‘Путь борьбы зовёт бороться до победного конца’), уже не меняет временной ситуации.

Что касается особенностей природного времени, то события в романе начинаются и завершаются весной. Героям дается год для решения всех проблем. Как пишет Катерина Кларк: «…для соцреалистических романов год становится тем же, чем для драмы классицизма день. …когда сталинский романист переводит действие своего романа в циклическое время, он намечает пути разрешения наиболее сложных конфликтов» [Кларк 2002, с. 100]. Понятно, что весна символизирует начало новой жизни героев. В деревню Гондыр возвращается осенью, т. е. это время сбора урожая, когда перераспределение собственности в деревне становится особенно актуальным. Конечно, сроки, в течение которых Гондыр совершает в деревне переворот, завершившийся веселым коллективным праздником в честь дня Октябрьской революции, являются немыслимо-утопичными. Октябрьский праздник – маркер нового революционного исчисления времени, в котором теперь живут герои, кроме того, это отчет, подведение итогов. Характерно, что в романе

течение циклически-сезонного природного времени, смена времен года фиксируется по существу только автором, видимо, потому, что герои завода оторваны от жизни природы.

Что характерно для изображения времени суток? В самом начале романа герои прибывают в город утром: утро, как и весна, – символ надежд. Утро воспринимается героями как начало реализации задуманного, осуществления планов. Ночь, с одной стороны, – время активизации враждебной силы, с другой, – время мучительных раздумий и переживаний: *Нуналъёс вуо. Пуко, берен кошко. Уг но берытско ни. Озьы ке но, туннэ кадь уез нокинлэн адзёмез ӧй вал на. «Ку гинэ ӵукна вуоз», – огез но кыкез малпа. Уй, бен, керег, сю веттос кузя* (Коновалов 1973, с. 101) ‘Дни приходят. Постоят, снова уходят. И уже не возвращаются. Однако такую ночь, как сегодня, никто ещё не видел. «Когда же только утро наступит», – думают некоторые. Ночь же, кажется, бесконечно длинной (*букв.* длиной в сто гонов)’.

В ряде случаев автор напрямую подчеркивает слияние пространственных и временных примет. Например, время материализуется в плотине, напоминая Радину о том, как в прошлые времена на пруду происходили потасовки между живущими в Колтоме, с одной стороны, и Зареке, с другой: *Оломар тымет шоры учкыса тодэ ваёнолась* (Коновалов 1973, с. 149) ‘Что-то вдруг вспомнилось, когда смотрел на пруд’. Другой пример: (Гондыр), *жужсыт кызэз адзыса, вить иськеме дышетскыны ветлэмзэ тодаз вае* (Коновалов 1973, с. 94) Гондыр, ‘заметив высокую ель, вспоминает, как ходил учиться за пять километров’. В романе есть интересный пример того, как с установлением нового исторического порядка пространственный объект меняет свой статус, но герои не имеют об этом информации (т. е. чуть-чуть остаются в прошлом, отстают от времени) и попадают в комичную ситуацию. Так, например, жена Радина и ее знакомая Митревна идут в Михайловский храм, соответственно ведут себя как в храме, но выясняется, что теперь это музей. Итак, новое время соотносится с трансформированным пространством.

Подводя некоторые итоги, отметим, что автор достаточно своеобразно организует время в романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»), в том числе, чередуя разные временные планы, обращаясь к памяти персонажей, добиваясь темпоральной многомерности, а также, рисуя скрытую борьбу героев, с одной стороны, двигающих, с другой, тормозящих время. По существу, в романе абсолютизируется настоящее время как время победителей, прошедшее время в конечном итоге благополучно изживается.

2.5. Пространственно-временные координаты художественного мира в романе «Гаян»

Михаил Алексеевич Коновалов вошел в историю удмуртской литературы как автор двух романов – «Вурысо бам», 1933 («Лицо со шрамом») и «Гаян» (1936). Удмуртский литературовед Алексей Ермолаев, подчеркивая их непохожесть, проводит образную параллель: не похожи, как земля и небо, трудно поверить, что их написал один человек [Ермолаев 1984, с. 47]. Александр Шкляев, в свою очередь, замечает, что в романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») современная жизнь увидена глазами человека, принадлежащего прошлому, и, наоборот, в романе «Гаян» современный человек заглядывает в прошлое [Шкляев 1995, с. 331]. Что касается пространственных характеристик, то в романе «Вурысо бам» («Лицо со шрамом») большинство действий разворачивается в узко-локальных рамках – в прокатном цехе металлургического завода. Напротив, «Гаян», посвященный крестьянской войне конца XVIII века,

характеризуется широким охватом пространства. Рассмотрим подробнее пространственно-временные параметры художественной действительности, воссозданной в романе «Гаян».

Воспроизведение отдаленного времени – весьма нелегкий труд для любого художника. Перед М. Коноваловым стояла задача воссоздания духа и атмосферы ушедшей эпохи, образа жизни и образа мыслей людей того времени, социальных отношений в обществе и т. д. Следовало не осовременить ту действительность, но и не архаизировать. Опираясь на историко-документальные и устно-поэтические источники, писатель создал художественный мир, обладающий реально-историческими и традиционно-фольклорными пространственно-временными координатами.

Роман открывается «театрализованной» сценой: под деревом, растущим на горе в конце деревни, старик в окружении односельчан под звуки крезя поет песнь о прошлом, о путях-дорогах, пройденных их поколением. Песнопение гусляра – своеобразный прием, за счет которого рамки сюжетного времени отодвигаются вглубь веков. Согласно устно-поэтической традиции, в рассказе гусляра, сопровождаемом крезем, нет обозначений точного времени и места событий, хотя имена реальных личностей – царицы Екатерины II, генерала Траубенберга – привносят в звучащий текст определенную историческую конкретику. Старик поет о стране за южным морем, где всегда тепло. Определенно, речь идет о Турции, но автор не считает нужным «высветить» ее название. Предваряя последующие события, старик-гусляр «переносит» слушателей в те места, где впоследствии окажется его сын Гаян и узнает их по напевам отца: *Яик шур котырын Оренбург шуон город вань. Казакъёс уло тӥни со Урал сьӧрысь кыр улоскын* (Коновалов 1958, с. 17) ‘В окрестностях реки Яик есть так называемый город Оренбург. Казаки живут в той степи за Уралом’. Таким образом, гусляр с его песнопениями – это своеобразный медиатор между временами и пространствами.

Место под липой, где поет старик, названо его любимым местом, и вначале окутано тайной. Постепенно выясняется, что на соседней липе, от которой теперь остался пень, его жена повесилась из-за издевательств притеснителей. В дальнейшем липа становится пространственной координатой, относительно которой фиксируются и значительные, и не самые значительные события в тексте: *Гурт пумысь гурезь йылын сылӥсь пушъем йыло лаброс беризь гинэ векчи куаръёсыныз ас понназ куашетэ. Та беризь пересьлэн вашкала дырысь яратон интыез* (Коновалов 1958, с. 16) ‘Стоящая на окраине деревни раскидистая, развесистая липа шумит своими тонкими листьями’; *Гаянэн Чачабей нош, люкиськыны ӵыдытэк, огназ сылӥсь беризь улын кема пукизы* (Коновалов 1958, с. 28) ‘А Гаян с Чачабей, не в силах расстаться, долго сидели под одинокой липой’. Взгляд героев, уходящих из деревни или возвращающихся в деревню, всегда останавливается на этом дереве: *Беризь сьӧрысь кыккуинь валэн адямиос гинэ адскизы* (Коновалов 1958, с. 31) ‘Из-за липы показались только два-три человека верхом на лошади’. Дерево приобретает сообразный той или иной ситуации вид, в том числе выражает трагизм: *Тодмо беризь, азьвыл сямен ик, паськыт луд шорын огназ сылэ. Калганъёсын кӧсатэм гурт кадь ик, со но кӧс вайёсыз пушкы жиптӥськыса сылэ* (Коновалов 1958, с. 114) ‘Знакомая липа по-прежнему стоит одна посреди широкого поля. Как и выпотрошенная Калганом и подобными ему людьми деревня, она тоже стоит, вжавшись в свои сухие ветви’. Липа выступает как точка отсчета, относительно которой совершаются передвижения героя: *Сутонтэм шаплы бызьылӥсь Гаян, пересьлэн пукон беризез сьӧры потэмын вал ини* (Коновалов 1958, с. 38) ‘Гаян, бегающий так быстро, что его невозможно догнать, уже выбежал за липу, под которой обычно сидит старик’. Липа является живой свидетельницей всего того, что происходит с героями. Так, в финале произведения

происходит жестокая расправа с Чипчирганом, которого вешают на ветвях липы. Таким образом, начало и конец романа в определенной мере повторяются, составляя кольцевую композицию. Возможно, липа, отражая архаичное сознание, выполняет роль центра. Напрашивается и образная параллель «человек – дерево». Могучая, видавшая виды липа, так же как старик, прожила долгую жизнь, является носительницей памяти, жизненного опыта отцов. И дерево, и гусляр связывают прошлое и настоящее, отцов и детей, далекое и близкое.

Судя по всему, в романе представлена циклическая модель времени. Так, события в романе развиваются в течение года: от лета к лету. Видимо, памятуя о том, что реально крестьянская война под предводительством Пугачева длилась с 1773-го по 1775-й год, Зоя Богомолова пишет: протяженность событий в романе два года [Богомолова 1971, с. 77]. Однако текст не дает тому подтверждения. Конкретная историческая дата, 1773-й год, встречается в романе единственный раз в начале VIII главы. Понятно, что она наполнена историческим смыслом для автора, для современного читателя, но не для героев, воспринимающих ход времени как смену зим, весен и т. д. Единственная хронологическая дата «1773» также подается в природном аспекте: *Сюрс сизьым сю сизьымдон куинь арын куазь туж вазь сӧзьылмиз…* (Коновалов 1958, с. 72) ‘В тысяча семьсот семьдесят третьем году осень пришла очень рано…’. Примером цикличности мышления Гаяна является осознание им круговорота природы как символа вечной жизни: *Инкуазь со уг кулы. Кезьыт толэз пумитаны дасяське… Писпуос, тылобурдоос, турын-куар, тол куазез вормыса, выльысь улӟозы* (Коновалов 1958, с. 64) ‘Природа она не умирает. Готовится к холодной зиме… Деревья, птицы, трава, пережив зиму, снова оживут’. Описание того или иного времени года в романе включает в себя народные приметы, ибо герои живут по природному календарю: *Куазь тулыс пала вуэ. Шунды шунтэмъя вал пытьыос бычырась вуосын басьтӧсько. Капка азьёсы, Камай шуэмъя, ошлы юымон ву пуксьылэ* (Коновалов 1958, с. 150) ‘Приближается весна. Под теплым солнцем следы лошадей наполняются проступающей водой. Перед воротами, как говорит Камай, набирается достаточно воды, чтобы напиться быку’. В романе много примеров, когда суточное время отсчитывается по солнцу: *Шунды нюромыны шӧтаз. Вуж беризь ачиз сярысь кык пол кузь вужер уськытэ* (Коновалов 1958, с. 20) ‘Солнце начало увлажняться. Старая липа отбрасывает тень в два раза длиннее самой себя’; *Шунды пуксем бере, со Ижын вал ни* (Коновалов 1958, с. 107) ’Когда солнце село, он уже был в Ижевске’; *Шунды выллань, нунал азьлань. <…> Шунды вылэ но вылэ тубе, котырез небыт тулкымен шунтэ. <…> Шунды жужам бере, вань котыр сайказ* (Коновалов 1958, с. 29) ‘Солнце поднимается, день начинается. <…> Солнце поднимается все выше и выше, все вокруг согревает мягкой волной. <…> После восхода солнца проснулась вся округа’; *Шунды вылын вал на, Пирог гурт вырйылысен сьӧд нюлэс сьӧрысь кырал висъяськиз* (Коновалов 1958, с. 56) ‘Солнце еще было высоко, с пригорка деревни Пирогово из-за темного леса открылась поляна’ и др. Кроме солнечных часов, автор вводит в текст такую историческую деталь, связанную с обозначением времени, как пушечный выстрел: *Ӟукна кадь ик сэзь-сэзь сайказы пушка ыбем куарая ческыт уммен кӧлӥсь казакъёс* (Коновалов 1958, с. 105) ‘Так же бодро, как утро, от пушечного выстрела пробудились спящие сладким сном казаки’.

В романе встречаются примеры, когда длительность времени тоже выражается в архаичной форме: *Куинь пол осто шуыны уд вутты, ми ини, одйг мурт кадь, пыд йыламы* (Коновалов 1958, с. 17) ‘Три раза не успеешь сказать осто, мы уж, как один человек, на ногах’; *Асьсэ гуртысь заводэ мынон дыръя со (Чипчирган – С. А.) гурысь басьтыса пияз понэм пӧсь няньзэ*

заводэ сыӵе ик шунытэн вуттылэ вал (Коновалов 1958, с. 127–128) ‘Когда Чипчирган отправлялся со своей деревни на завод, то хлеб за пазухой до завода он доносил теплым’. Последний пример стыкуется с мерой времени в фольклоре, когда учитывается время испечения хлеба. Характеризуя героев, автор наделяет их субъективным восприятием времени: *Пинал югдур ведь со сыӵе маке: куд минутэз вань даурезлэсь дуно, вань улонэзлэсь мусо* (Коновалов 1958, с. 58) ‘Молодое дело оно ведь такое: иная минута дороже всего века, милее всей жизни’. Ведущие персонажи обладают стремительной скоростью, объединяющей понятия пространства и времени. Например, когда Гаян уводит полицейских от Пугачева с раненым солдатом, он исчезает с глаз преследователей, подобно волшебному существу: *Егит пилэн мугорыз, кызъёс вискытӥ вужерак потыса, шуак ышиз… Адями ӧй вал, лэся, со. Нюлэсмурт вал, дыр* (Коновалов 1958, с. 57) ‘Фигура молодого парня, тенью пройдя меж елей, внезапно исчезла… Кажется, это был не человек. Нюлэсмурт, наверно, был’. Сказочные способности Гаяна усиливаются за счет его коня Падыша, сливаясь с которым он напоминает человекоконя и как бы приобретает «летучесть»: *Гаян… лобзе. Падыш выжыкыл кадь. Омыртӥ уям сямен, Позимь шур доры мынэ… Позимьлэн ӧрыз паськыт ке но вал, Падыш со вамен чик йӧтытэк лобзъыса потӥз* (Коновалов 1958, с. 180) ‘Гаян… летит. Падыш как сказка. Как будто плывет по воздуху, двигается к реке Позими… Хотя русло реки было широким, Падыш через нее пролетел, совершенно не коснувшись воды’.

Что касается пространственной структуры романа, то она выстраивается по принципу постепенного расширения и усиления конкретно-исторических характеристик. Если вначале Гаян вынужденно покидает родные места, скрываясь от преследователей, и уходит в местные леса, то затем его путь приобретает целенаправленный характер: герой оставляет родину, становится участником крестьянской войны, развернувшейся на больших пространствах России. В начале пути Гаяна актуализируется противопоставление «дома» и «леса» как вариация архаичной оппозиции «свое – чужое». Лес, куда бежит герой, наделен постоянным определением *сьӧд* (‘черный’), что характеризует его, как враждебный мир; лес заключает в себе спектр таких значений, как неволя, бездомность, одиночество: *Дуннелэсь палтэм, калыклэсь люкем Гаян тэлетӥ калге, кузпалъяськон интые, со табере чылкак огназ кылемын* (Коновалов 1958, с. 36) ‘Отвергнутый миром, отъединенный от людей Гаян ходит по лесу, вместо того, чтобы жениться, он теперь остался один-одинешенек’; *Калык пӧлын дыръя нюлэс ӵыдонтэм шулдыр адске вал. Нош табере со огназ. Оген дыръя нюлэс но дуно ӧвӧл вылэм… Пеймыт уйёсы талэсь но шимес луэ… Тыл дорын пукыку, пеймыт нюлэс уката кышкыт адзиське* (Коновалов 1958, с. 40) ‘Когда был с людьми, лес казался бесконечно красивым. А теперь он один. В одиночестве и лес не дорог… Темными ночами и того тоскливее… Когда сидишь у костра, темный лес выглядит еще более устрашающим’. Осенний лес особенно обостряет в герое чувство покинутости, одиночества. Улетающие дикие гуси также усиливают ощущение бесприютности.

Лес в романе – амбивалентное пространство, ибо он и защищает героев – Гаяна, Камая, он заменяет им дом. Именно здесь Гаян находит своих друзей – Луизу, Камая, Пугачева, таким образом, лес не только отчуждает, но и объединяет. Он выступает как укрытие от жестокого внешнего мира, становится родной стихией для беглых людей, «лесных гостей» («нюлэс куноос»). Тем более лес воспринимается как свободное пространство, в сравнении с тюрьмой: *Решеткаез вискытӥ урамез, нюлэсэз адзе (Гаян – С. А.), улэм потэ. Кырез адзыса, солэн сюлмаз оскон кылдӥз. Дышем нюлэс нош пушказ выль кужым пельтӥз кадь* (Коновалов 1958, с. 70–71) ‘Сквозь решетку видит улицу, лес, жить хочется. После того, как увидел вольное пространство,

в его сердце зародилась надежда. А привычно-знакомый лес словно вдохнул в него новую силу’. Выходы Гаяна из леса сменяются периодическими уходами в него. Погони-преследования, спасения-побеги, встречи-расставания – из таких сюжетных перипетий складывается жизнь героя. Так, например, в очередной раз скрываясь в лесу, Гаян отправляется в сторону Казани. Под городом он встречается с беглыми людьми, один из которых – Пугачев. Затем герой возвращается на родину, чтобы теперь отправиться в сторону Урала и снова встретиться с Пугачевым уже в статусе «царя». Для чего автору был нужен этот ход? Для завязки сюжетной интриги? В том числе. Повторяющиеся встречи являются толчком для развития отношений героев на новом уровне.

Когда Гаян выходит из леса и попадает к Пугачеву, то он становится человеком открытого пространства; одновременно персонаж теряет свою внутреннюю однозначность, приобретает противоречивые черты. Для чего автор нарушает цельность героя-богатыря? Терзания Гаяна по поводу нецарского происхождения «царя»-простолюдина приближают его к реалистическим образам, выдавая страдания, смятение, приверженность к веками устоявшимся представлениям о государе-небожителе. Герой, сражаясь в рядах пугачевцев за всеобщую волю, продолжает демонстрировать чисто крестьянское мышление в узких рамках «своего»: *Ас музъемез, ас валэз луоз. Вож сыръясь бакчаез, чипы-курегез. Гидкуазь шорын нош пичи пиез курка пиосыз уйылоз* (Коновалов 1958, с. 95) ‘Своя земля, своя лошадь будет. Зеленый, богатый урожаем огород, птица. А посреди двора маленький сын будет гоняться за индюшатами’. Особенно актуально противопоставление «свое – чужое» для Чипчиргана, друга Гаяна, выражающееся на уровне: *асьме улос* (‘родной край’) – *мурт шаер* (‘чужая сторона’). Привязанность героев к своей земле может быть воспринята по-разному. С одной стороны, она свидетельствует о патриотизме, с другой, имеет отношение к ограниченности, местечковости мышления персонажей, особенно Чипчиргана: *Мар карод мурт шаерен… Мускоез Муско палъёс мед басьтозы* (Коновалов 1958, с. 194) ‘Для чего нужна чужая сторона… Москву пусть те, которые с той стороны, завоевывают’; *…мынам аслам дуннее вань… Мукетъёс но асьсэ интызэс мед мозмытозы* (Коновалов 1958, с. 197) ‘…у меня есть своя сторона… Другие тоже пусть свои места освобождают’. Безусловно, передавая подобный ход мыслей, автор также озвучивает одну из причин поражения пугачевского восстания. На фоне других персонажей Гаян постепенно освобождается от узко-пространственного мышления: *Кызьы озьы? Асьмелы асьме палъёс гинэ кулэ, иське?* (Коновалов 1958, с. 141) ‘Как так? Значит, нам только наша сторона нужна?’

В романе воссоздана карта военных действий, передвижений армии и отрядов Пугачева, и автор стремится в этом соответствовать истории. Художник рисует развернутые планы столкновений, ожесточенных баталий, в их числе взятие крепости Татищево, Оренбурга. Пространственная точка зрения перемещается то в лагерь Пугачева, стоящий вокруг атакуемых крепостей, то в царское войско, находящееся внутри. С одной стороны, автор оперирует общим фоном, при этом обзор часто ведется с крепостной стены: *Жужытэсь вырйылъёсыз Пугачевлэн армиез ин кадь ӧоктаз* (Коновалов 1958, с. 74) ‘Высокие возвышенности армия Пугачева закрыла, как небо’; с другой стороны, в укрупненном плане прорисовываются детали боя, выхватываются отдельные фигуры. Совершенно естественно, что пространство характеризуется не только зримостью, но и слышимостью, оно наполнено звуками войны: *Пушка куараос, сикъёс, лудъёс вылэ шуккиськылыса, дугдылытэк ургето* (Коновалов 1958, с. 103) ‘Звуки пушек, отдаваясь в лесах, полях, гудят без остановки’. Некоторые строки рисуют пекло сражений: *…музъем но ин – ваньмыз ӧош куашкало кадь* (Коновалов 1958,

с. 103) ‘…земля и небо – все как будто рушится вместе’; *Лымыен ӵын пӧлысь номыр уг адскы* (Коновалов 1958, с. 103) ‘Из-за снега с дымом ничего не видно’. Писатель демонстрирует мастерство изображения приближающихся и удаляющихся объектов: *Лымшор палась маке пурысь тулкым жутӥськиз. Каллен-каллен пожаськем комокысь нимысьтыз чуръёс висъяськыны кутскизы. Нош матэ вуэмъя со пӧлысь валэн лыктӥсь адямиос висъяськизы* (Коновалов 1958, с. 159) ‘С юга поднялась какая-то серая волна. Постепенно из мутного комка начали выделяться отдельные ряды. А по мере приближения оттуда начали выделяться всадники’; *Огназ кошкись вужер, пумен-пумен пичияса, бератаз копак ышиз* ‘Одиноко удаляющаяся тень, постепенно уменьшаясь, в конце концов совсем исчезла’.

Автор пытается охватить единым пространственным взором всю рокировку, маневры армий, отрядов, местоположение отдельных личностей. Точно также повествователь проносит читателя над всей Россией, вовлеченной в бунт: *Дунне бадзым сильтӧл дыръя бугыръяськись зарезьлы укша* (Коновалов 1958, с. 89) ‘Мир похож на бушующее во время бури море’. Через рассказ Пугачева о том, как он исходил всю Россию, а также был в Польше, проводится мысль о масштабе пространств, объединенных своей несчастливостью. Характерным знаком этого пространства являются пепелища, создающие впечатление разрушения, бездомности, хаоса, а также виселицы: *Отын но татын омырын сэзъясько кышкыт ошетъёс* (Коновалов 1958, с. 89) ‘Тут и там в воздухе качаются страшные виселицы’. Помимо этого достаточно часто в тексте упоминаются *тылысъёс* (‘костры, кострища’): вероятно, как реалия времени, к тому же несущая символический смысл борьбы, противостояния. Пространственный размах войны, серьезность ситуации автор рисует и через неоднократные перемещения в Петербург в апартаменты Екатерины II. Сон царицы, через который рисуется уродливый, зловещий мир за пределами реальности, – еще один, условный, прием изображения пространства в романе, хотя и, по сравнению с романом «Вурысо бам», не столь характерный: *…Турциен границаос пуксё. Отысь тӥни быдтэм солдат шӧйёслэн сюрс вужеръёссы нуйтӥсько… жутэм киос, быдэс инэз шобыртыса, пилемъёс вылтӥ уям сямен, шонерак эксэй вылэ лыкто…* (Коновалов 1958, с. 90) ‘…представляются границы Турции. Оттуда тянутся тысячи теней убиенных солдат… поднятые руки, покрыв все небо, как будто плывя на облаках, прямо надвигаются на царицу…’. В другом эпизоде, после того как царице подкидывают манифест Пугачева, действие сразу переносится на станцию Зимовей, где сжигается дом Пугачева. Гиперболизированный огонь пожара наделяется символическим значением: *Нош корка вылэ жутӥськем тыллэн тулкымез быдэс кунлы адзиськымон ворекъяз* (Коновалов 1958,с. 149) ‘Волна огня, поднявшегося над домом, засверкала на всю страну’.

Характерно, что в произведении значительное внимание уделено топонимике, топонимическим легендам и преданиям. В подготовительный период работы над романом писатель активно собирал фольклорный материал. Большинство историй о том, как произошел тот или иной топоним, вложены в уста героев, помимо этого автор пользуется системой примечаний. С одной стороны, это прием поэтизации, с другой, М. Коновалов стремится быть предельно достоверным, ссылаясь на рассказы очевидцев, знатоков. Язык земли выступает как факт действительных событий, в том числе, как знак того, что пугачевское движение на территории Удмуртии запечатлелось в духовной памяти людей.

В целом, пространственно-временные отношения в романе наделены фольклорно-мифологическими и конкретно-историческими чертами. «Дерево», «лес», «река» обнаруживают свои символические смыслы, вместе с тем они – часть реального ландшафта, через которые пролегают пути героев. В романе нарисована топография, имеющая реальные географические

координаты; детально и подробно воссоздан топос удмуртских деревень, Воткинского и Ижевского заводов, исторически связанных с пугачевскими событиями. Участвуя в большой народной войне, герои М. Коновалова («Камсьӧр пиос») остаются сынами своей земли, крестьянами-земледельцами, испытывающими ностальгию по мирному труду. В финале романа главный герой возвращается домой, таким образом, кольцо замыкается. Пугачев наделен функцией объединять под своими флагами угнетенных людей разных частей России. Во временном плане он осознает себя продолжателем дел Степана Разина, и идея преемственности является одной из самых характерных для романа, подтверждая цикличность мироощущения героев. Поколенческая архитектоника старик-гусляр – Гаян – сын Гаяна находится в этом же ряду: здесь дети наследуют ценности отцов, старшее поколение повторяется в молодом. В то же время вера старика в то, что жизнь изменится, будущее не будет похоже на настоящее, имеет отношение к линейной модели мира: *Асьмеос со шудо нуналъёсыз оло адзӧмы, оло ум, нош асьмелэн вуоно выжыосмы эрико улонын будозы* (Коновалов 1958, с. 190) ‘Мы эти счастливые дни либо увидим, либо нет, но наши потомки будут расти в свободном мире’. Сын Гаяна, которому старик-гусляр вручает ружье, становится символом новых сражений за свободу. Несомненно, циклическое время в романе смыкается с линейным.

§ 3. Творчество Григория Медведева

3.1. Характерология в романе удмуртского писателя Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен»

Григорий Сергеевич Медведев (1904–1938) входит в плеяду талантливых авторов, которые пришли в удмуртскую литературу во второй половине 1920-х годов. На созидательную деятельность им было отпущено слишком мало времени, большинство из них, как и Г. С. Медведев, погибло в лагерях. Григорий Медведев за короткий срок заявил о себе как о состоявшемся писателе: в 1930 и 1932 годах он выпустил два сборника оригинальных рассказов и очерков, в 1932–1936-е гг. создал трилогию «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»). Произведения этого писателя отличаются зрелостью и новаторским характером. Особую роль в истории удмуртской литературы играет роман «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»), посвященный событиям коллективизации. Главная заслуга автора – галерея ярких, живых, запоминающихся характеров.

Какие типы литературных героев существовали в удмуртской прозе до Григория Медведева? Безусловно, выделяется романтизированный тип героя-изгоя, героя-беглеца, героя-страдальца, затравленного темным обществом (толпой). Авторы произведений, в которых фигурируют подобного рода персонажи, опирались на фольклорные сюжеты о беглых людях: это «Матӥ», 1920 (‘Мотя’) Кузебая Герда, «Кузь нюк», 1928 («Длинный лог») И. Соловьева и др. В центре других прозаических произведений – герои-авантюристы, пользующиеся в корыстных целях темнотой, невежеством народа и успешно его одурманивающие (герои М. Волкова, Е. Евсеева, К. Яковлева). Можно вести речь и о типе героя, который примером своих культурных деяний стремится преобразить жизнь окружающих людей: к примеру, это главный герой Петыр из повести Иннакея Кельды «Кызьы умой улон дунне вуоз», 1926 («Как придет хорошая жизнь»), Дангыр из романа Кедра Митрея «Секыт зӥбет», 1929 («Тяжкое иго». Наконец, назовем тип бесправного героя-бедняка («Пашка Педор» И. Дядюкова, 1925, 1939).

Г. Медведев в своем романе-трилогии дал глубокий срез крестьянской жизни, создал яркие образы разнохарактерных героев, драматически переживающих переход к новому укладу жизни. Поведение персонажей, их поступки лишены однозначных мотивировок, они детально-нюансированы и потому психологически-достоверны. Впервые в истории удмуртской литературы писатель так пристально всматривался в крестьянина, пытался понять его правду и объяснить читателю; впервые отслеживалось столь сложное развитие характеров.

Организатором новой жизни в деревня Лӧзя становится Яков Бутаров, прошедший школу коллективного труда в одной из шахт Донбасса. Его возвращение в родную деревню – завязка всех последующих событий. Проглядывается некая параллель с повестью Иннакея Кельды «Кызьы умой улон дунне вуоз» («Как придет хорошая жизнь»), главный герой которой тоже возвращается из дальних краев в родной дом и, как и Бутаров, делает вывод, что дальше так жить нельзя. Оба ориентируются на некие увиденные ими образцы хозяйствования. Петр после побега из германского плена оказался в Дании, и теперь он старается дома внедрить и использовать ту организацию труда, которую наблюдал в этой стране и которая, на его взгляд, может обеспечить высокий уровень жизни. Для Петра ориентиром служит экономическая выгода, он возлагает надежды на экономические рычаги. Никому не навязывая свой образ жизни и труда, он силой примера, наглядными, красноречивыми результатами убеждает односельчан в необходимости перемен. В повести в качестве основного рычага, способствующего кардинальному преобразованию крестьянской жизни, рассматривается передовая агротехника.

Г. Медведев рисует деревню, которая реально была поставлена в ситуацию слома традиционного уклада, традиционного хозяйствования. Ӟапык Бутаров – герой-проводник официальной политики партии. Его лидерские качества и решимость изменить жизнь в деревне обусловлены шахтерской закалкой. Перед Бутаровым стоят задачи: объединение крестьян, обобществление собственности и скота, борьба с сопротивляющимся классом.

Вместе с тем Бутарова, как и других персонажей в этом романе, трудно отнести к цельным натурам. Писатель испытывает характер своего героя в непростой семейной ситуации. Вернувшись с Донбасса, Яков Бутаров узнает о том, что его жена родила ребенка от другого мужчины. Герой поставлен автором в ситуацию испытания: сможет ли он как коммунист победить в себе чувство ревности, «ведь обладание женщиной – это тоже из разряда индивидуалистических пережитков, когда все делится на мое – не мое» [Медведев, с. 26]. В романе есть несколько сцен, когда Бутаров находится один на один с ребенком Любы. Непосредственность малыша рождает в нем нежность, в то же время в нем одерживает победу неподвластная разуму ненависть. Внутреннее естество и внешняя непоколебимость героя приходят в противоречие. Умозрительно пытаясь простить свою жену, Бутаров не может заставить себя полюбить ее вновь; чувствуя отстраненность мужа, Люба уходит к возлюбленному. Она еще станет возмутителем нового семейного счастья Бутарова с Клавой Звениной. В финале романа мы видим героя, который находится в состоянии раздвоения, он не может разобраться в своих чувствах к двум женщинам. Это живой человек. Таким образом, камнем преткновения для Бутарова является личная жизнь.

Другие герои Григория Медведева раскрываются в ином ракурсе. В том числе писателя интересует психология собственника. Как известно, крестьянина, носителя исконно-традиционных черт, отличает привязанность к своей земле, к своему хозяйству. Удмуртские писатели до Г. Медведева уделяли этому мало внимания. Неимущий бедняк, нещадно эксплуатируемый злобным богатеем, который за долги уносит последнее из его хозяйства –

чаще всего такая сюжетная коллизия изображалась удмуртскими писателями. К немногим исключениям можно отнести рассказ А. Миронова «Гудыръян дыръя», 1927 («Во время грозы»). В нем отец семейства, рискуя жизнью, пытается укрыть, спрятать, не отдать солдатам телегу на металлическом ходу. Деревня – в огне гражданской войны, она заложница воюющих сторон; нарушен ритм крестьянской жизни. Писатель делает акцент на том, что война приносит не только человеческий, но и огромный материальный урон: нажитое годами рушится, в один момент уничтожается под корень. Душа крестьянина исходит стоном. Сергей, главный герой рассказа А. Миронова, в какой-то мере является предтечей образа Эшкабей Ондӥ из романа-трилогии «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»), хотя, конечно же, мотивы поступков разные, но отношение к вещи родственное.

Эшкабей Ондӥ вступает в колхоз с тайной мыслью разбогатеть, трагически не осознавая, что это идет вразрез с идеей коллективного образа жизни. Под стать характеру, писатель предлагает Эшкабей Ондӥ мучительное испытание. В сердце колхозного председателя как заноза засел бесхозный тарантас, тарантас «без отца-без матери». Героем овладевает искушение приголубить бесхозную вещь. «Эшкабей Ондӥ и тарантас» – так бы можно назвать важнейший микросюжет в раскрытии характера крестьянина-середняка. Поведение героя развивается почти на бессознательном уровне. Ондӥ как будто нечаянно «сталкивается» с вожделенным предметом, чтобы унести его домой, в свое хозяйство. В дальнейшем не угрызением совести, что украл, мучается герой, а страхом разоблачения. В воспаленном мозгу провинившегося героя свербит мысль о том, что тарантас на сеновале спрятан ненадежно. Во всех взглядах, безобидных репликах колхозников Эшкабей Онди ищет скрытый подтекст. Хотя герой сам себя выдает с головой, но никто вначале не догадывается о его проступке. Разоблачение происходит на фоне относительного самоуспокоения – как гром среди ясного неба. Реакция Эшкабей Ондӥ рисуется очень убедительно. Всю свою злость, рожденную болью, обидой, стыдом, он изливает на безвинную жену.

Осуждение, которому подвергают колхозники Эшкабей Ондӥ, его разжалование из председателей в рядовые, конечно же, призвано «излечить» героя от частно-собственнических замашек. В самом деле, герой всем своим дальнейшим трудом доказывает преданность коллективным интересам. Однако Г. Медведев проводит героя через новое искушение. Эшкабей Ондӥ определяют на строительство домов для колхозников. Он работает, как лошадь, с сумасшедшей одержимостью. Мотив ударного труда вновь выдает в Эшкабее Ондӥ собственника: он стремится выйти в ударники, чтобы получить новый дом. Таким образом, любовь к своему не удается изжить никоим образом. Чтобы развязать этот узел, писатель подводит своего героя к неожиданному поступку: ударник-Эшкабей Ондӥ заслуженно заработанный дом дарит другому работнику – Матросу Сеньке. Этот искусственный ход ни в коей мере не способствует переосмыслению образа Эшкабея Ондӥ. В воображении читателя, несмотря ни на что, он остается одиноким человеком, который исповедует свою шкалу ценностей.

Наряду с Эшкабей Ондӥ, один из самых ярких характеров в романе – Нунок Миколай. С самого начала преобразования деревни, разрушения устоявшегося уклада жизни данный герой стремится сохранить независимость. Свой дом, свое хозяйство, он охраняет, как крепость. Вначале автор ставит его в позицию наблюдателя. Нунок Миколай испытывает затаенное торжество по поводу неудач в колхозе. Особое удовольствие для него составляет проступок Эшкабея Ондӥ: если общее добро разбазаривают лучшие колхозники, то что можно говорить

о других? Хорошо понимая психологию крестьянина-середняка, он первый догадывается о том, кто присвоил колхозный тарантас, и с плохо скрытой радостью сообщает об этом Бутарову.

Герой-середняк Нунок Миколай по рукам и ногам связан любовью к своему личному – к своему двору, семье, скотине. Его крестьянская душа жаждет личной свободы: *Будьто ке, ачид колхозын – сюлэмыд коркан* (Медведев 1984, с. 271) ‘Будто сам в колхозе – сердце дома’. Из-за невозможности совместить несовместимое душа героя разрывается на части. После обобществления скотины Нунок Миколай плачет оттого, что «не видит следов лошади в своем дворе», – эта бьющая в глаза деталь выражает боль осиротевшего героя. Оставшись без своей живности, Нунок Миколай идет в колхозные конюхи, поближе к своим лошадям, и готов «спать с ними», «разжевывать для них сено», «вдыхать их пот». Именно о таких, как Нунок Миколай, пишет С. Л. Франк: «Частная собственность – как бы брачно-семейная связь с животным, растительным и неорганическим миром, с которым он слился в своей жизни; лошадь и корова в крестьянском быту – суть члены семьи, цветы и деревья в саду – любимые существа; земля – мать-кормилица…» [Цит. по изд.: Семенова 2005, с. 208].

В случае рассматриваемого персонажа можно говорить о его добровольно-принудительном вступлении в колхоз, хотя принудительный компонент скрыт, растворен в тексте. Автор стремится сделать акцент на том, что успехи колхозников, их возможности обрабатывать землю с помощью техники заставили Нунок Миколая сдать свой «единоличный бастион». На самом деле ряд деталей говорит о сломленности этого героя. Нунок Миколай на протяжении всего романного повествования остается чуждым колхозному делу, хотя формально он уже колхозник. Например, дожидаясь распределения домов для колхозников, он смакует, что люди раздерутся друг с другом. Писатель мастерски передает психологическое потрясение Нунок Миколая в связи с тем, что Эшкабей Ондӥ отказывается от дома в пользу Матрос Сеньки. Формально только с этого момента начинается душевный поворот Нунок Миколая к колхозной жизни.

Кроме ярких типажей крестьян-середняков, умеющих работать за семерых, любящих землю, пьянеющих от ее запаха, разрывающихся между личным и коллективно-безличным, Г. Медведев нарисовал и художественно-достоверные, многообразные характеры бедняков. Среди них Александр Пылькин – совершенное открытие, совершенная удача Медведева в масштабе всей удмуртской литературы. Пылькин, выведенный из апатично-сонного состояния бурными событиями коллективизации, становится одним из руководителей колхоза. Это персонаж, парящий над реальностью, для которого результат важнее процесса. Безоглядность, прожектерство Пылькина связаны с тем, что ему не дано осознать важность и ценность каждодневного человеческого труда. Герой не признает постепенности, по натуре он – революционер. Пылькина возмущает сложившийся порядок вещей, в том числе природный: например, почему яблоня сначала цветет и только потом дает плоды. Человеческая порода с одной парой рук ему кажется страшно несовершенной, он грезит о человеке с двумя парами рук и даже с десятью руками. Тип человека, не соизмеряющего желания с возможностями и потому опасного в своих намерениях, удваивается в романе за счет образа Сьӧд (Черного) Лёгора, жизненным принципом которого является: «Руби!» Сьӧд Лёгор, не осознавая бессмысленности своего поступка, выражает искреннюю готовность разобрать собственный дом, лишь бы помочь другу Пылькину заиметь материал для возведения сорока новых домов для колхозников. Пылькин – рубака-парень, формула действий которого предельно ясна и проста: *…айы парсь кадь малпаськыса пуконэз ӧвӧл. Руби!* (Медведев 1984, с. 505) ‘…не стоит сидеть, раздумывая как хряк. Руби!’. В Пылькине

доминирует опасная стихийность. Находясь во власти глобальных проблем, он не замечает простых вещей, которые могут обернуться для человека бедой. К примеру, Кузьпинь Ванюрка, потрясенный встречой со сбежавшим из тюрьмы кулаком, желает поделиться новостью с Пылькиным, который, естественно, от него только отмахивается: *Тонтэк но пелям жон-н шуэ. Тон но со нырыныд отчы ик. Мон тонтэк но гурезь йылын будйсь турын кадь куасьмисько* (Медведев 1984, с. 506) ‘Без тебя в ушах звенит. Ты туда же со своим носом. Я и без тебя, как трава на горе, засыхаю’. Вскоре Кузьпинь Ванюрка погибнет от рук врагов.

Кузьпинь Ванюрка – это персонаж, доказывающий известную истину, что смешное и трагическое рядом. Автор наделяет своего героя весьма своеобразной внешностью, в которой особое внимание привлекает нос, по словам самого персонажа, напоминающий сапог. Как правило, герой сам подшучивает над собой. Можно было бы предположить, что таким образом проявляется защитная реакция Ванюрки, старающегося скрыть досаду, огорчение по поводу своего уродливого носа. Но самочувствие героя, близкое к самодовольству, вызванному вниманием со стороны окружающих, заставляет отказаться от этой гипотезы. Фактом является лишь то, что эта деталь лица Ванюрки нарисована в гротескном ключе, и нос воспринимается почти как автономная часть внешности героя. В сочетании с длиннозубостью, отраженной в прозвище Кузьпинь, создается еще более необычный внешний вид. Круглые, как у филина, глаза, выразительная мимика довершают колоритную клоунскую внешность персонажа. Действительно, Ванюрка играет роль шута, разряжая обстановку. В то же время он предстает едва ли не самым трудным человеческим материалом, тяжело поддающимся переделке. Уровень несознательности этого героя почти не оставляет надежды на его трансформацию в сознательного колхозника. Одной из занимательных является глава романа, посвященная описанию похода Ванюрки на районное совещание, куда он был направлен в качестве делегата с исправительной целью. Тем более неожиданно воспринимается трагическая гибель Кузьпинь Ванюрки.

Таким образом, в романе-трилогии представлено многообразие индивидуальных характеров, посредством которых писатель показал, что путь крестьян к новым формам жизни в виде коллективного хозяйствования был личностно-выстрадан. Не выпрямленные натуры, но мечущиеся, мучающиеся, колеблющиеся, раздваивающиеся, противоречивые персонажи – в центре внимания автора, правдиво воссоздавшего жизненную реальность 1930-х годов.

3.2. Поэтика портрета в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен»

Одной из особенностей изображения внешности героев в романе является многократное упоминание постоянных портретных деталей героев. К примеру, это закрученные кверху черные усы Бутарова (*вылэ питырскем сьӧд мыйык, купрес мыйык, позырскем мыйык, вылэ купыртйськем мыйыко*), широкая, как лопата, борода Эшкабея Онди (*паськыт туш, тушез лопатка кадь паськыт, лопатка туш*), рыжие волосы, борода, усы и голубые глаза Пылька Сандыра (*горд туш, горд мыйык, горд йырси, чагыр синъёс*), курносый нос и круглые глаза Кузьпинь Ванюрки (*курнос ныр, чатрес ныр, сапег ныр, котрес синъёс*), черная родинка Любы Бутаровой (*сьӧд мень*) и др. Насколько знаковы эти черты лица? Какие законы соблюдает писатель при портретировании своих героев? В какой степени внешнее в героях соответствует внутреннему и наоборот?

Так, например, во всем облике середняка Эшкабея Ондй проявляется надежность, основательность, мощь. Кряжистый, коренастый герой сродни своему крепкому хозяйству.

Напомаженные маслом волосы и борода говорят о его достатке. Если Ондй – «широкий» человек, то бедняку Пылькину свойственны вытянутость, узость, худощавость, впалость. Внешний вид кулака Салдат Исьтапана выдает хищность и неприкрытую злобу. Т. о., автор в определенной мере использует портретные стереотипы, соотносимые с представителями того или иного класса. Однако, к счастью, это не единственный принцип изображения внешности героев, и в результате вырисовывается достаточно интересная галерея портретов.

Пожалуй, главной особенностью портретирования героев в трилогии Г. Медведева является особое внимание к жестово-мимическому поведению персонажей и физиологическим проявлениям их внутренних ощущений. Некоторые герои нервны и импульсивны от природы (Матрос Сенька). С другой стороны, события, связанные с коллективизацией, разворачиваются таким образом и так воздействуют на персонажей, что буквально каждый из них готов в любой момент взорваться, сцепиться, дать волю кулакам: *Ӟапыклэн бур киыз мыжыкен жутскиз* ‘Правая рука Ӟапыка взметнулась вверх в виде кулака’; Пылька Сандыр *мыжыксэ сэзъяз* ‘погрозил кулаком’. Энергетика интенсивно-напряженных чувств ярости, гнева героев особенно часто выражается через такие жесты, как: *пиньёсыз юн куртчиськизы* ‘зубы сильно закусились’; *чакыртымон куртчиз пиньёссэ* ‘сжал зубы со скрипом’; *тыл пиштӥз Ӟапыклэн синъёсаз* ‘огонь блеснул в глазах Ӟапыка’; *(Ондйлэн) вирыз пельдйняз кисьтйськиз, мылкыдзэ урмытыса* ‘У Ондй кровь ударила в висок, приводя его в бешенство’; *Пельдйньысьтыз вирсэръёсыз тордйзы Сандырлэн. Бур синкашаз зубектон тэтчаны кутскиз* ‘У Сандыра на висках вздулись вены. Правая бровь начала дёргаться’; *Пельдйньысьтыз вирсэрез пӧлы зӧкта тордйз* (‘Вена у виска набухла с палец’); *Пельдйнь вирсэръёсыз пульдйзы Бутаровлэн. Мыжыке люкаськем чиньыосыз лосыр вазизы. Шӧдытэк кылиз мыжыксэ изэз сямен жӧк вылэ васькытэмзэ. Кышкыт луиз солэн ымнырыз* (Медведев 1984, с. 512) ‘Вены у виска набухли у Бутарова. Пальцы, собранные в кулак, хрустнули. Неожиданно для себя кулаком, как камнем, ударил по столу. Страшным стало его лицо’. Порой создается впечатление, что автор излишне физиологизирует реакцию героев, излишне часто прибегает к одним и тем же жестам, как к средствам экспрессивного выражения внутреннего. Теребление, поглаживание волос, бороды, подкручивание усов – из того же ряда чересчур распространенных жестов, выдающих нервно-возбужденное состояние персонажей.

Как в любом портрете, особая нагрузка падает на глаза персонажей. Во-первых, в ряде случаев называется чувство или состояние, которое в них визуализируется: *Шумпотонэн пиштӥзы сьӧд синъёсыз* ‘Радостью засветились черные глаза’; *Востэм синъёсыз шудбур зор кисьтало* ‘Кроткие глаза льют дождь счастья’; *шудбур палькко синъёсыз* ‘глаза *букв.* Выплески вают счастье’. Чаще автор обозначает жесты глаз, такие как: *пишто* ‘светятся’, *жуало* ‘горят’, *чиляло* ‘блестят’, *бызьыло* ‘бегают’, *шудо* ‘играют’, *паськыт усьтйсько* ‘широко раскрываются’, *сырмало* ‘мигают’, *дуало* ‘изображают ярость’. Выражение глаз и их действия не только раскрывают психологическое состояние героев, но и содержат оценку, выдают намерения, как правило, агрессивные, осуждающие. К примеру, взгляд, впившийся в лоб собеседника, может рассматриваться как расстреливающий («расстрельный»): *синъёсыныз Сенькалэн кымес бордаз мертчиз* ‘глазами впился в лоб Сеньки’.

Что касается колористики глаз, то герои либо черноглазы, либо голубоглазы. Лишь одна из героинь – Маланья – имеет зеленые глаза: *«эбек буртчин тусъем вож синъёссэ* ‘зеленые глаза, похожие на лягушачий шелк’. Цвет передает греховно-соблазнительную сущность героини, характер уподобления выдает ироничное отношение повествователя к ней. В особой мере автор сосредоточен на глазах Жилина: *…сое сьӧд эгыр синмо мурт возьма* ‘его поджидает

человек с глазами цвета черного угля’; *Исьтапан солэн ӧжытак кырмыштэм эгыръёсысьтыз аслыз тодмо чилямез утча* ‘Исьтапан в его слегка подмигнувших углях ищет знакомый блеск’; *Сутыса Исьтапанэз сьӧд сутэръёсыныз портӥз* ‘Обжигая, просверлил Исьтапана своими черными смородинами’; *Сьӧд эгыръёс чилязы Жилинлэн син гыркъёсаз* ‘Черные угли блестели в глазных впадинах Жилина’; *Жилин, со азе (Орина – С. А.) дугдыса, сьӧд эгыръёссэ пумытӥз* (Медведев 1984, с. 354) ‘Жилин, остановившись перед ней, заставил свои черные угли (глаза – *С. А.*) *букв.* одеревенеть’; *...кӧс синъёс уг но выро* (‘…сухие глаза полностью неподвижны’). В ряде случаев рассматриваемый герой не называется по имени – человека замещают его глаза или их цвет: образ *сьӧд мурт* (‘черный человек’) соотносится с мраком, хаосом и смертью. Использованный прием синекдохи коррелирует с детективным характером повествования, когда персонаж, конспирируясь, скрывает свое имя. В тексте романа часто подчеркивается холодная неподвижность лица Жилина, и на этом фоне даже чрезмерно живая физиогномика других героев воспринимается как достоинство. Лишенный живых черт, мимических движений персонаж напоминает маску: *чурытэн пумем ымныро мурт* (‘человек с одеревеневшим лицом’); *кӧсэн кыскем сьӧд Жилин* (‘обтянутый сухостью черный Жилин’). Перед нами внешность человека, скрывающего истинное лицо и избегающего разоблачения. В восприятии Салдат Исьтапана его лицо состоит из острых углов. Все вышеназванные черты, как и сравнение героя с собакой, со змеей, говорят о его уподоблении хтоническим существам. Пожалуй, никто из героев не подвергнут такому концентрированному визуальному восприятию внешности, как Жилин: читатель видит его глазами Салдат Исьтапана, Орины, Ӟапыка. Чем это обусловлено? Во-первых, лицо персонажа привлекает к себе внимание своей нездешностью. Во-вторых, героями, всматривающимися в Жилина, движет стремление сорвать с него личину, распознать его истинное лицо.

Облик некоторых персонажей в продолжение романного времени разительно меняется. В какую сторону и вследствие чего? Перемены во внешности Любы Бутаровой связаны с ее женской судьбой. Вначале из-за вины перед мужем, а затем из-за его мужского невнимания Люба увядает. Однако период угасания сменяется пышным расцветом. Автор наделяет ее образ чувственным эротизмом: *Нош Люба кисьмам улмо кадь чеберскемын <…>. Мӧляосыз жӧык кыӵе-кыӵе золтӥськемын* (Медведев 1984, с. 111) ‘А Люба похорошела, как спелое яблоко <…>. А груди как упруги’. Следующий поворот в жизненной судьбе Любы связан с ее разрывом с Ӟаӟаном. Автор запечатлевает портрет потерянной, обнищавшей, обносившейся женщины. Возродившаяся любовь к бывшему мужу вновь меняет облик Любы. Однако, в финале трилогии писатель отказывает героине в женственности, «одев» ее в мужскую спецовку шофера, тем самым освобождая от телесной красоты, от греховного плотского.

Метаморфозы внешности переживают и другие герои: Пылька Сандыр, Орина, Нунок Миколай, Кузьпинь Ванюрка. Орина и Пылька Сандыр, вопреки ходу времени, молодеют: время идет вспять для тех героев, кто окрылен новой жизнью. И, наоборот, груз переживаний раньше положенного старит Нунок Миколая, тяжело расстающегося с привычным укладом жизни. Разительная перемена происходит и с Кузьпинь Ванюркой. Его преображение особенно заметно на фоне предыдущей беспечности, шутовства, паясничанья, и происходит оно под бременем непосильной ноши – неразглашения тайны случайной встречи с беглым кулаком Лёграшкой Семоном, пригрозившим расправой. Таким образом, перемены в действительности, неожиданные жизненные повороты в судьбах героев влекут за собой изменение их внешности.

Заключая, отметим, что многократно упоминаемые, сквозные детали внешнего облика героев делают их узнаваемыми. Автор сочетает постоянные приметы с ситуативным жестово-мимическим поведением героев. Нельзя сказать, что писателю удалось каждого героя наделить индивидуальной внешностью, так, например, он иногда «приклеивает» одинаковые портретные детали разным по характеру героям и наделяет их одинаковым жестовым поведением. Тем не менее, Г. Медведев владеет несомненным даром создавать зримые, живые портреты, конечно же, добиваясь единства образа с помощью целой совокупности приемов, к примеру, не только изображения внешности, поведения, но и описания мыслей, чувств, поступков героев, индивидуализации их речи и т. д. Впервые в удмуртской литературе именно Г. Медведевым разработана разнообразная пластика героев, являющаяся их неотъемлемой частью и так выразительно передающая их ощущения и переживания, хотя надо признать, что еще более тонкая нюансировка жестов – за его последователями.

3.3. Любовный сюжет в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен»

Роман-трилогия Григория Медведева «Лӧзя бесмен», 1932–1936 («Лозинское поле») – уникальное явление в истории удмуртской литературы, через яркие, драматические характеры отразившее трагизм и утопические иллюзии эпохи коллективизации. В романе изображается чрезвычайно насыщенная эмоциональная жизнь героев, переживающих смену эпох. До появления этого художественного феномена ни в одном из произведений удмуртской литературы не было такого внимания к интенсивной смене чувств, психологических состояний персонажей, не показывалась такая широкая амплитуда их колебаний – от любви до ненависти и обратно. Писатель мастерски рисует нюансы переживаний, движения души своих героев. Все это имеет отношение и к любовным коллизиям романа.

Изначально в произведении представлена следующая ситуация: Ӟапык (Яков) Бутаров, проработав три года в шахтах Донбасса, возвращается в родную деревню и узнает об измене жены, прижившей в его отсутствие ребенка. Подобный ход сюжетного развития, на наш взгляд, призван решить ряд идейно-художественных задач. В первую очередь, автору важно нарисовать поведение Бутарова, прошедшего закалку среди рабочих: в какой мере он сможет совладать с чувством ненависти к сопернику, к чужому ребенку и чувством ревности к жене. Во-вторых, неблагополучие в семье Бутарова подчеркивает и дополняет общую картину несчастливого существования деревни. В-третьих, акцентируется внимание на далёкой от классовой борьбы, общественных интересов природе женщины. Женское начало, женственность, сексуальные желания выступают как порок, как тёмная, бессознательная, отвлекающая от главных задач сила, как нечто несовместимое со строительством новой жизни; показывается «“неправильность” индивидуальной любви, ее стихийная нерациональность, выламывающаяся из управляемой и упорядоченной реальности» [Гудкова 2008, с. 149].

Бутаров – тип «нового человека», который, в том числе, настроен на то, чтобы по-новому выстраивать семейные отношения. Орина, мать Бутарова, испытывает искреннее недоумение и яростное возмущение оттого, что сын не наказывают жену за измену. Старая женщина оценивает ситуацию по собственному жизненному опыту; многократно битая покойным мужем, она жаждет справедливого суда и по отношению к согрешившей Любе. Первоначально Бутаров действительно готов растерзать, искалечить, убить изменщицу. Однако его гнев утихает при виде смиренно-покаянного вида Любы. Под влиянием оправдывающих поведение жены аргументов – сложившаяся жизнь во всем виновата – герой даже испытывает порыв

нежности к ней. Оправдание звучит неубедительно с точки зрения реально-бытового сознания, в то же время оно вполне коррелирует с ситуацией явного отрицания героем существующей действительности и его нацеленности на ее переделку: «Так жить нельзя». Чувства в Ӟапыке диаметрально меняются: от ненависти – через опустошённость – жалость и нежность – к любовному всплеску.

Психологически-достоверной является сцена, в которой участвуют Ӟапык Бутаров и ребёнок Любы. Проснувшись рано утром, герой обнаруживает рядом с собой младенца: *Учкиз – нуны изе. Нош учкиз – нуны* (Медведев 1984, с. 26) ‘Посмотрел – ребенок спит. Снова посмотрел – ребенок’. Используя прием повторов, писатель подчеркивает взволнованность, растерянность Бутарова и приглашает читателя стать свидетелем его поведения. Сходство ребенка с отцом, Ӟаӟаном, отзывается в герое страшным желанием – убить. Автор рисует физиологическую реакцию Ӟапыка, поднявшего кулак, чтобы размозжить голову ребёнка. Ярость героя улетучивается при виде трогательных жестов младенца, который, увидев перед собой кулак, начинает непроизвольно улыбаться и сучить ручками. Поведение ребенка и подключение разума (самоанализ) не дают Ӟапыку поддаться страшному импульсивному желанию. Бутаров так объясняет причину вспыхнувшей ярости и переживаемой ревности: *Тачe улон бордысь, таиз тынад, таиз мынам шуыса улэм бордысь потэмын со* (Медведев 1984, с. 26) ‘От этой жизни, оттого, что живёшь, деля на твоё и моё, произошла она (ревность)’. Размышления героя о ситуации, сложившейся в семье, о природе ревности кажутся искусственными: они выражают нацеленность персонажа на преобразование окружающей действительности. Однако переживаемые им эмоционально-психологические состояния изображены очень достоверно: сначала – ненависть, желание убить, затем – стыд, раскаяние, растроганность.

Г. Медведев показывает, что готовность Бутарова простить и оправдать жену идёт из головы, а доводы в пользу этого как будто взяты из передовиц. Но сердце не подчиняется Бутарову. В дальнейшем наблюдается отдаление супругов. Можно предположить, что в основе всех последующих любовных коллизий, связанных с Бутаровым, лежит уязвлённое мужское самолюбие, уязвлённая честь мужчины, боль и ревность. В романе развиваются отношения Ӟапыка Бутарова с Кыть Надькой, Маланьей, позже – с Клавой Звениной, ставшей его второй женой.

Любовную связь Ӟапыка и вдовы-солдатки Кыть Надьки, которая одной из первых вступает в колхоз, автор рисует как инициативу героини: герой здесь как бы ведомый, он уступает желанию женщины. Но в основе этого шага, вероятно, всё-таки лежит свобода от необходимости быть верным жене. Слабый укор совести не в счёт: *Нош Люба мар шуоз? Вӧсь карыны уг турттӥськы ук мон сое…* (Медведев 1984, с. 75) ‘А Люба что скажет? Ведь я не намереваюсь сделать ей больно…’. Автор подчёркивает, что Ӟапык всё больше отдаляется от жены. Возможно, это равнодушие демонстративное, ибо одна из предшествующих сцен убеждает читателя в том, что герой продолжает ревновать свою жену к Ӟаӟану. Вместе с тем мужское невнимание Ӟапыка причиняет боль молодой цветущей женщине: *Йырыз но кур – Ӟапык сое ужен вошtӥз кадь. Нош Люба кисьмам улмо кадь чеберскемын* (Медведев 1984, с. 111) ‘В то же время и зла на него – Ӟапык как будто променял её на работу. А Люба похорошела, как спелое яблоко’. Тоска одиночества Любы, неутолённое желание её цветущего тела обостряются ревностью к Кыть Надьке. Интересна одна из сцен романа, где Кыть Надька признаётся Любе, что ждёт от её мужа ребёнка. Читателю трудно поверить ощущениям Любы, достаточно терпимо и доброжелательно воспринявшей это признание. Но здесь присутствует скрытый драматизм, подчёркиваемый деталями. Читаем: *Люба синкылияськыса шунтымон*

кырмиз Надькалэсь шумпотонэн куалекъясь кизэ (Медведев 1984, с. 211) ‘Люба, прослезившись, тепло сжала дрожащие от радости руки Надьки’. Такие словообразы, как *синкылияськыса* (‘прослезившись’) и *шумпотонэн куалекъясь* (‘дрожащие от радости’), вряд ли могут быть поняты как буквальное выражение радости. Слёзы – скорее признак боли героини, как и дрожание рук Кыть Надьки – признак вины, страха, волнения, т. е. истинная суть происходящего скрыта в подтексте. Нельзя назвать нейтральной по своему эмоциональному звучанию и ремарку: *Каллен, шур бызем кадь жильыртйз Люба* (Медведев 1984, с. 211) ‘Тихо, как бегущая река, прожурчала Люба’. Благодаря этим строкам раскрывается смирение и подавленность героини, с другой стороны, писатель вызывает у читателя чувство сострадания к ней. Кыть Надька находит рациональное оправдание своему поступку: *Аслым кулэ вал. Валаськод-а анай сюлэмме?* (Медведев 1984, с. 211) ‘Самой нужно было. Понимаешь моё материнское сердце?’ К ней близок Ӟапык, так объясняющий своё незаконное отцовство: *Курланэз одйг но ӧвӧл отын. Таза муртъёс кулэ асьмелы…* (Медведев 1984, с. 174) ‘Вовсе не стоит это осуждать. Нам нужны здоровые люди (здоровое поколение)…’.

Таким образом, поступки героев в области личных отношений сопровождаются логически-правильными мотивировками, однако сфера чувств не подлежит контролю. Любовь, ненависть, ревность, влечение – естественные человеческие чувства, обуславливающие поведение героев вопреки их разумной воле.

Проследим, как далее развиваются отношения Ӟапыка с женой. Обделяя Любу любовью, мужскими ласками, Ӟапык сам толкает её в объятия Ӟаӟана. (Возможно, автор не случайно выбрал для своей героини имя Любовь, подчёркивая её предназначение любить и быть любимой). Эта перипетия может быть истолкована и по-другому: автор возвышает мужчину, который сделал большое усилие над собой простить свою жену-блудницу, но был снова ею предан. На самом деле, разрыв неизбежен, ибо герой – в сфере общественного, идейного, коллективного, героиня – во власти личного, интимного, плотского. Ӟапык и Люба говорят на разных языках. Вслушаемся в слова Бутарова: *Быдэс Союз выль улон дуронэ жутскемын. Тон, тон… бызьылйськод…* (Медведев 1984, с. 279) ‘Весь Союз поднялся на строительство (*букв.* ковку) новой жизни. Ты, ты… гуляешь…’; *Ӧй быгаты ужен котыртыны* (Медведев 1984, с. 286) ‘Не смог занять (*букв.* окружить) работой’.

Тихая, подавленная Люба, живущая с комплексом вины перед мужем, преображается. Жажда любви делает её смелой, открытой и даже агрессивно-порочной. Понятно, что уход Любы с Ӟаӟаном нужен автору и для того, чтобы впоследствии показать, как она ошиблась и как наказана жизнью; кроме того, её запоздалое раскаяние, невозможность вновь соединиться с Ӟапыком, уже женатом на другой женщине, подчёркивает торжество любви-дружбы, любви-товарищества, но не любви-страсти.

Несмотря на то, что Ӟапык целиком ориентирован на общественное, автор подчёркивает нечуждость ему простых человеческих чувств. После ухода Любы его начинает тяготить одиночество, он присматривается к Клаве Звениной и постепенно в нее влюбляется. Избранница Бутарова отличается от Любы тем, что она сочетает в себе интерес и к колхозно-общественным делам, и к личным, сердечным. По существу Ӟапык Бутаров встречает свой идеал. Примечательно, что объяснение в любви герой собирается делать, ориентируясь на общественный статус девушки: *Мыно но яратйсько шуыса верало. Со комсомолка, валалоз* (Медведев 1984, с. 378) ‘Пойду и скажу, что люблю. Она комсомолка, поймёт’; – *Тон, Клава, партиец кадь шонерак вера но куштыд. Адӟиськод мынэсьтым гажамме. Мар ватыса возёнэз?* (Медведев 1984, с. 398) ‘– Ты, Клава, как партиец прямо выскажись и дело

с концом. Ты видишь мою любовь. К чему скрывать?’. Таким образом, основу этого союза составляет близость общественных идеалов, его скрепляет любовь к труду: *Выль уж понна яраты!* (Медведев 1984, с. 378) ‘Полюби во имя нового труда!’. Однако в какой бы мере Клава ни соответствовала статусу достойной подруги строителя нового мира, писатель привносит детали, которые подчёркивают различие мужской и женской природы. В одной из сцен Клава и Ӟапык, купаясь в реке, проявляют друг к другу нежность, ведут любовные игры, объясняются в любви. И в этот момент на берегу появляется Нунок Миколай, сообщающий о том, что получил письмо от кулака Солдатова Степана. Между мужчинами идёт короткий горячий разговор о происках классовых врагов. Просьба Клавы Звениной, совершенно позабытой в этот момент: *Ӟапуш, Бутаров! Со сярысь туннэ жӟыт вераськом, ятэ?* ‘Ӟапуш, Бутаров! Об этом сегодня вечером поговорим, ладно?’ сбивает Бутарова с толку: *Мар сярысь?* (Медведев 1984, с. 399) ‘О чём?’. Если девушка все ещё находится во власти признаний, раскрытых друг другу чувств, то герой мгновенно переключился на другое. Позже, чуть с запозданием, Бутаров вспоминает о предмете разговора. Но обратим внимание, в какой форме это даётся: *– А-а, Ӟапыклэн* ***вуэн пазяськемез*** *тодаз лыктӥз. – Мон котьку дась. Тани кулаклэн анонимкаез вуэмын. Та ласянь но вераськоно луоз* (Медведев 1984, с. 399–400) ‘ – А-а, Ӟапык вспомнил, как они **брызгались водой.** – Я всегда готов. Вот пришла анонимка от кулака. Об этом тоже надо будет поговорить’. Таким образом, предшествующую романтическую сцену с Клавой, по существу кульминационную в их отношениях, Ӟапык Бутаров обедняет, выхолащивает из нее нежность чувств, переведя разговор на тему классовой борьбы: о кулаках, об анонимках.

В одной из сцен Бутаров снова делает Клаве предложение о соединении. Патетический призыв быть вместе во имя того, чтобы ‘оставить новое, здоровое поколение’, ‘вместе, рядом бороться с врагами’, ‘победить эти страшные звуки выстрелов’, ‘единым сердцем ковать колхозное счастье’ (*Бен луы тон мынам, выль, таза поколение кельтон понна, тушмонъёслы пумит валче, артэ нюръяськон понна! Луы тон мынам, тӥни со шимес ыбылэм куараосыз вормон понна, колхозлэсь шудзэ одйг сюлмын дурон понна!*) (Медведев 1984, с. 435), органично звучит именно из уст активиста, коммуниста, борца. Знаменательно и то, что торжества по поводу колхозных достижений плавно переходят в свадебный пир, посвященный женитьбе Ӟапыка и Клавы. Подобным образом декларируется неразрывность личного и общественного.

В начале третьей книги автор рисует гармоничные семейные отношения Бутарова и Клавы. Главному герою открывается многосторонность жизни, в которой есть место и любви. Однако перипетии любовных отношений, связанных с Ӟапыком Бутаровым, на этом не заканчиваются. Психологически насыщенной является глава «Шугъяськон» («Беспокойство»), композиция которой выстроена на контрасте. В ней есть эпизод, который как бы предвосхищает развитие действий. Клава Звенина, возвращаясь из мастерской домой, встречает незнакомую женщину, которую, как оказалось, избил муж. Авторский замысел, по-видимому, заключается в том, чтобы подчеркнуть, насколько эта героиня отстала от колхозниц. Во-вторых, она своеобразный двойник Любы и предваряет её появление в деревне. В-третьих, Клава мысленно сравнивает мужа этой женщины, «зверя», «грязное животное», со своим мужем и отмечает, как выгодно он отличается. Однако ее уверенность в собственном счастье тут же подвергается испытанию. Автор выстраивает следующие переходы героини из одного состояния в другое: сочувствие незнакомой женщине, ужас перед её положением – покой, ощущение своего личного женского счастья – беспокойство,

тревога, волнение, ревность, угроза счастью, вызванные возвращением бывшей жены Бутарова. Люба, с одной стороны, вносит сумятицу в эту семью, с другой, становится очевидным возмездие, которому подверглась Люба за свою ошибку – за предпочтение Ӟапыку Ӟаӟана. Психологически убедительным является тот момент, что свою обиду на жизнь героиня связывает с Ӟапыком, в нём ищет источники своих бедствий: *Со монэ, улэп муртэ, вунэтӥз. Со ӧз алы пӧяськонлэсь* (Медведев 1984, с. 526) ‘Он меня, живого человека, позабыл. Он не отговорил от обмана’. В дальнейшем нарисованы переживания Любы по поводу вновь вспыхнувшего к Ӟапыку чувства. Борьба с любовью к Бутарову разворачивается именно в душе Любы. Внутренние монологи, неотправленные письма, разговор с матерью Ӟапыка, Ориной, – тому подтверждение. Это уже действительно выстраданная, осознанная любовь, которая делает героиню лучше, чище, возвышеннее в своих поступках. Таким образом, не пример обновленной деревни изменяет Любу, а потрясение от измены Ӟаӟана, разочарование в нем и вспыхнувшая с новой силой любовь к Бутарову. Итак, преображение от любви! Голос природы, женской стихии, пола не утихает.

Остановимся на эпизоде встречи Любы с Ӟапыком. Оба героя внутренне убеждают себя в чистых помыслах, уверены, что к прошлому возврата нет. Проведя самоанализ, Бутаров нацеливает себя на странную задачу: *Кызьы солы* (Любалы – *С. А.*) *юрттод выльысь яратонэ нӧдэмысь мозмыны?* (Медведев 1984, с. 607) ‘Как ей поможешь освободиться от нового *букв.* увязывания в любви?’ Сочетание несочетаемого – ибо «нӧдыны» дословно означает «увязнуть в грязи» (а значит любовь непроизвольно уравнивается с грязью?) – на наш взгляд, отражает именно мужское языковое сознание. Описывая встречу героев, автор через сказанные невпопад слова, через ремарки типа: *ыштӥськиз Бутаров* (‘растерялся Бутаров’), *Люба лулӟонзэ зӥбиз* (‘Люба подавила в себе вздох’) и др. даёт ощутить внутреннюю взволнованность героев. Напряжение героев нарастает, и наступает эффект обманутого ожидания. Бутаров вместо признания в любви слышит: – *Луоз-а мынам шофёр луэме?* (Медведев 1984, с. 607) ‘ – Могу ли я стать шофёром?’. Сам по себе вопрос нелепо-неуместный. Но он выдаёт ценностные ориентиры этих странных героев, продиктованные временем. С другой стороны, банально-глупые слова или вопросы в ситуации высочайшего накала психологически обоснованы/достоверны. Вообще характерно, что герои Г. Медведева говорят слова признания в любви или на языке партийных документов, или на техническом языке (в этом ряду, например, сравнение любимой с трактором), но простые слова, тем более образно-поэтические, они не могут найти, им это не под силу. Действительно, двое до утра стоят в окружении красивейшей природы, не в силах расстаться, но в этой ситуации ведут разговор о немыслимом: *Мынам шофёр луэме потэ…* (Медведев 1984, с. 607) ‘Я хочу стать шофёром…’; *Рулез кутэмед луоз… Курсэ ыстом тонэ* (Медведев 1984, с. 608) ‘Сможешь управлять рулем… Пошлём тебя на курсы’; – *Иське, жоген огез шофёрмы колхозамы кышномурт луоз…* (Медведев 1984, с. 608) ‘– Значит, скоро в колхозе появится женщина-шофер’. Объяснить этот абсурд можно, наверно, и тем, что говорить на другом языке герои не имеют права: они сдерживают чувства, потому что связаны долгом. И только лишь внешность, жестовое поведение героев выдают их истинные переживания: *пӧсь шокчылэ Люба* (с. 607) ‘жарко вздыхает Люба’; *Солэн* (Ӟапыклэн – *С. А.*) *малы ке но йырыз берганы кутскиз* (с. 608) ‘У него почему-то закружилась голова’ и т. д.

Писатель рисует новый виток любовных отношений Любы и Ӟапыка. Возврат чувств к Любе объясняется тем, что оскорблённая, измученная отношениями с Ӟаӟаном, она многократно преувеличивает достоинства Ӟапыка. Его семейное положение – лишний повод

для героини осознать свою потерю, свою ошибку. Чувства Бутарова можно мотивировать тем, что любовь Любы вызывает в нём ответную реакцию. Герой, который не в силах отказаться ни от Клавы, ни от Любы, – это уже сложное психологическое явление: *Тоды, Клаваме яратïсько ке но, тыныд но чувствое быремын ӧвӧл* (Медведев 1984, с. 691) ‘Знай, хоть и люблю Клаву, к тебе (к Любе – *С. А.*) чувство тоже не пропало’. Но Медведев Г. уже не развивает эту ситуацию, ибо следует последняя глава, и автор ставит точку. В кратком эпилоге идет констатация: *Шофёрын сюрес шедьтэм Люба тракторист но комбайнёр Петырен эшласькиз* (Медведев 1984, с. 704) ‘Нашедшая (обретшая) себя в профессии шофера Люба подружилась с трактористом и комбайнёром Петыром’. Заметим, что писатель в этом союзе подчёркивает близость героев, прежде всего по их профессиональным занятиям, ничего кроме имён не говорит о союзе мужчины и женщины. Метаморфоза женственной Любы в лихого мужественного шофёра использована, чтобы подчеркнуть подчинённость героини коллективному делу, отстранённость от плотских желаний. Примечателен и своеобычен диалог между Ӟапыком и Любой. На вопрос, почему не выходишь замуж, Люба отвечает: *– Уг, уг* <…>. *– Мон шофёр* (Медведев 1984, с. 679) ‘ – Нет, нет <…>. – Я шофёр’. Этот очередной опус вряд ли можно объяснить только взволнованным состоянием героини. Автор определяет героине социально-профессиональный статус шофёра, ассоциирующегося с мужчиной, то есть происходит как бы потеря полового знака. Женственность, женская красота напрочь изживается как ущербное, порочное начало. Иначе вряд ли герой любовался бы тем, как ловко ведёт машину Люба: *Капчиен берыкъя рульзэ, бызёнзэ кулэстэ, ӧошкыт интыетӥ синтэм-пельтэм лэзе* (Медведев 1984, с. 690) ‘С лёгкостью вращает руль, сбавляет скорость, по ровному месту мчит без оглядки’.

Итак, главный герой трилогии Ӟапык Бутаров переживает такие стадии своей личной жизни: боль и оскорбленное самолюбие в связи с изменой жены, стремление себя контролировать и сдерживать свою ревность, холодно-равнодушное отношение к Любе, отчуждение, связь с Кыть Надькой, полная отдача (погружение) работе, чувство одиночества, желание любви, любовь к Клаве, возрождение чувств к Любе, нахождение в тисках любви к двум женщинам. Таким образом, герой становится богаче в любовных ощущениях, с другой стороны, в трилогии очень много примеров того, как Бутаров демонстрирует незрелость любви (мужской эгоизм?) на фоне гораздо более щедрой любви, полноценных, исполненных драматизма переживаний женщин.

Перед глазами читателя развивается и семейная история Пылькина Сандыра. Несчастливость его жизни с первой женой Пеклой, видимо, говорит о необходимости изжить старый (прежний) образ жизни. Возрождение, пробуждение героя к новой жизни, в том числе, связано с обретением нового спутника жизни: после смерти Пеклы Пылька Сандыр женится на Кыть Надьке, к тому времени потерявшей ребенка от Ӟапыка Бутарова. Автор так монтирует события, что параллельно уходу Любы от Бутарова, Кыть Надька приходит к Пылькину, и это доказывает пестроту и неоднозначность жизненной картины, непредсказуемость жизненных поворотов. Тайной любовью Надьки остаётся Бутаров, об этом можно судить по ряду деталей. К примеру, в одной из сцен Бутаров между прочим сообщает о том, что должен отправиться в район. Вопрос Надьки *Жоген-а берытскод?* ‘Скоро ли вернёшься?’ сопровождает авторская ремарка: *Надька огшоры тунсыкъяськиз* (Медведев 1984, с. 317) ‘Надька просто поинтересовалась’. На первый взгляд, слово «просто» здесь лишнее, однако, введя его, писатель добился противоположного смысла: чем более безучастной пытается казаться героиня, тем более обнаруживается её небезразличное отношение к Бутарову. Это выдаёт и внешность героини:

Надькалэн бамаз возьдаськон ӵыжыт вӧлмиз (Медведев 1984, с. 317) ‘По лицу Надьки разошелся румянец стыда’. Однако в дальнейшем писатель рисует крепкий семейный союз Надьки и Сандыра, их бережное отношение друг к другу. По замыслу автора, после тяжёлых потерь герои обретают долгожданное счастье, радость отцовства и материнства.

Любовные коллизии в романе связаны и с некоторыми другими героями. Например, любовный треугольник составляют Святский – Таисия Николаевна – Пляхов. В этом случае автор отвергает вариант мещанского обладания одного человека другим, семейную атмосферу недоверия и ревности. Если Ӟапык Бутаров, герой близкий к авторскому идеалу, борется с этим чувством, подавляет её в себе, то Святский – весь в тенётах ревности. Пляхов – типаж, близкий к Бутарову. Отношения Пляхова и Таисии Николаевны автор изображает как близость родных по духу людей. Пляхов не просто влюблён в Таисию Николаевну, но ощущает себя её освободителем. Любовь преображает героиню, она становится смелой и активной.

В романе есть образ кулацкой дочери Маланьи, которой отведена роль обольстительницы. Она раскидывает свои сети, в которые попадаются многие герои – Нунок Миколай, его сын Микит, Святский, Ӟаӟан, Трошка Ванька. Автор лишает эту героиню чистоты, наделяет её распущенностью, бесстыдством, вульгарностью, таким образом, создаёт одномерный образ. В то же время стоит обратить внимание на некоторые нюансы её поведения. Первая встреча Маланьи и Ӟапыка сопровождается коротким диалогом, в ходе которого Ӟапык «одаривает» героиню нелестной характеристикой: *Тыпы мугор* (с. 46) ‘*букв.* дубовое тело’. Адресат реагирует неожиданно: *– Ӧвӧл, бадяр кадь* (с. 46) ‘– Нет, как клён’. Неагрессивность героини выдаёт в ней проблески чувствительности, о которой говорит и жестовая ремарка: *ӵыжектӥз ныл* ‘покраснела девушка’.

Поведение Маланьи в романе мотивировано тем, что она – дочь кулака, пользующегося ею как послушным инструментом. Обратим внимание на письмо Маланьи, которое она пишет Ӟапыку, чтобы завлечь его в отцовский капкан: *<…> Милый Ӟапуша! Сюлэмы ӧз чида ни, гожтоно кари. Тон ми дорын медоын улӥд. Трос ар. Яратӥ мон тонэ соку ик. Уд оскы ни мыным! Мон ведь соку пинал, вож вал. Ӧй дӥсьты вераны, со понна асме тышкаськисько ни, кур карымон тышкаськисько. Милый Ӟапунчик, тодӥськод на-а кенер сэргын возь вылын пумиськеммес. Со дырысен азьысьтым уд кошкиськы. Ӟапи, мон ведь кисьмамын ни, вуэмын, ачид тодӥськод… Сюлмы кин ке доры кыске, пель сьӧрам куара жонгетэ. Тон доры кыске. Вуэмын мон, сюлмылэсь усьтонзэ тон кие сётӥсько…* (Медведев 1984, с. 139) ‘Милый Ӟапуша! Сердце не стерпело, решилась написать. Ты был у нас в батраках. Много лет. Я тебя тогда же полюбила. Теперь уже мне не поверишь! Я ведь тогда была юной, зеленой. Не посмела признаться, за это себя ругаю, очень сильно ругаю. Милый Ӟапунчик, помнишь ли, как мы встретились с тобой на лугу возле изгороди. С тех пор твой облик всегда передо мной. Ӟапи, я ведь уже спелая, созревшая, сам знаешь… Сердце к кому-то тянет, в ушах звенит голос. К тебе зовет. Я созревшая, ключ от моего сердца вручаю тебе…’. Хотя послание героини и не совсем искреннее, поскольку написано под давлением отца, его характеризует поэтичность стиля, обращает на себя внимание нежность обращений, свидетельствующих о Маланье как о чувственном человеке, испытывающем симпатии к Ӟапыку. На фоне своего молодого мужа Микита Маланья выглядит податливой, многоопытной, жадной до секса, щедро тратящей себя женщиной. Её испорченность доходит до того, что она соблазняет свёкра. Жизненная судьба Маланьи складывается трагически: её высылают из деревни, и автор в дальнейшем не акцентирует внимание на развязке её судьбы и не вызывает к ней сожаления.

В целом, заметим, что через неестественность, абсурдность поведения, признаний, жестов, слов героев романа, загнанных или загоняющих себя в официально-идеологические рамки, прорывается, пробивается стихия истинных человеческих чувств, чудо взаимоотношений Мужчины и Женщины, тайна Любви. «Любовь не уступает, ее невозможно полностью устранить, она продолжает осознаваться людьми как величайшая ценность» [Гудкова 2008, с. 150].

3.4. Своеобразие хронотопа в романе Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен»

Произведение Г. С. Медведева любопытно в разных аспектах, в т. ч. в плане организации в нём пространственно-временных отношений.

Как известно, вопросы пространственно-временных структур художественного мира рассмотрены в трудах М. М. Бахтина [Бахтин 1975], Д. С. Лихачёва [Лихачев 1979], Ю. М. Лотмана [Лотман 1992], Б. О. Кормана [Корман 1977]. По мнению Ю. М. Лотмана, «язык пространственных отношений не единственное средство художественного моделирования, но он важен, т. к. принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [Лотман 1992, с. 447]. М. М. Бахтин ведущее начало в хронотопе отводит времени. По определению учёного, «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно-освоенных в литературе», есть «хронотоп» (время-пространство) [Бахтин 1975, с. 234–235].

Приступая к интерпретации романа Г.С. Медведева, в первую очередь обратим внимание на то, что заглавия всех 3-х книг в трилогии связаны с хронотопом: «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»), «Кыйкар бамын» («На склоне Кыйкара»), «Бадзым нунал» («Большой день») (аналогично – «Бруски» Ф. Панферова, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Деревенское утро» коми прозаика Г. Фёдорова, «Эренгер» марийского автора М. Шкетана и др.) Обозначение места и времени в названиях книг, несомненно, является символическим и свидетельствует об особой смысловой значимости хронотопов в названных романах. Даже изначально можно предположить, что концепция времени и пространства в романе Г. Медведева не могла быть несущественной (другое дело – насколько сознательно или интуитивно она сформирована). Связано это хотя бы с тем, что в произведении речь идёт о создании нового мира, нового человека, новых отношений, значит, с течением времени через разрушение «старого мира» рождается новое пространство. Новый мир, несомненно, имеет свои пространственные параметры, а в качестве апофеоза нового наступившего времени можно рассматривать «большой день». Вспомним также символическое название рассказа Г. Медведева «Выль дунне» («Новый мир»).

Итак, рассмотрим начало романа «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»), главу «Пумиськон» (‘Встреча’). Собственно говоря, в ней сосредоточен ряд важнейших идейно-значимых хронотопов: «весна» как символ обновления, надежд, перемен; «дорога», соединяющая «другой» (новый?) и «старый» миры. Герой, возвращающийся «весной» из Донбасса (новый мир) в родную деревню (старый мир), несёт обновление. Войдя в деревню, Бутаров в первую очередь видит кузню, которая напоминает ему о событиях трёхлетней давности. Это один из многочисленных примеров того, когда автор сознательно локализует время в конкретном пространстве: герой, три года назад отправляясь в Донбасс, именно здесь расставался со своей матерью.

Случайно ли автор располагает почти рядом в одной главе хронотоп расставания и встречи? Дело в том, что, прощаясь с матерью, Бутаров отправляется в чужой незнакомый мир. Обратим внимание на наставление Орины Бутаровой: *Пие, кытчызэ тодытэк келясько тонэ. Дунне бадзым – ӵемтыны эн шедьты...* (Медведев 1984, с. 12) ‘Сынок, отправляю тебя, не зная куда. Мир большой – не споткнись…’. Однако мир, который казался матери страшным, опасным, в действительности оказался для ее сына добрым и дружелюбным: *Нош суред мукет вылэм. Донбассын со (Ӟапык – С. А.) эгыр поттонын ужасьёслэсь огзы понна огзылэсь сюлмаськемзэс адзиз* (Медведев 1984, с. 12) ‘Однако картина оказалась другой. В Донбассе он (Ӟапык – *С. А.*) увидел, что шахтёры заботятся друг о друге’. Теперь всё негативное для героя связано с родной деревней. Автор создаёт это ощущение, во-первых, организуя встречу Бутарова со Степаном Солдатовым, местным раскулаченным богатеем, который является основным представителем враждебного герою мира. «Встреча», как известно, – весьма распространённый в литературе хронотоп: в одном месте в одно время встречаются два героя. Встреча с Солдатовым с самого начала призвана обозначить противостояние двух классовых сил. Во-вторых, автор нагнетает впечатление чуждости деревни, максимально обращая внимание на бытовые пространственные реалии, которые становятся приметами времени (прошлого, настоящего, будущего).

Глазами Бутарова читатель видит развалившиеся, полусгнившие, покосившиеся дома бедняков. Для их изображения автор часто использует приём преувеличения: *Соос пӧлын Кыть Надькалэн коркаез висъяське – зӧк кӧт кадь мычиськемын но гидкуазяз някыртӥськемын. Юртъер ёмырамын, куро липетъёс интые, сисьмем, сьӧдэктэм коръёс урдӥськемын. Пӧсьтэмын, куашкамын юрт* (Медведев 1984, с. 13) ‘Среди них выделяется дом Кыть Надьки – он выпятился, как толстое брюхо, и накренился во двор. Хозяйство обветшало, вместо соломенных крыш торчат сгнившие, почерневшие брёвна. Износился, развалился дом’. Вообще, локус «дом» является одним из основных в системе пространственных отношений рассматриваемого текста. Для того чтобы показать хаотичность разъединённого мира, автор показывает крайнюю степень запущенности Дома, призванного быть уютным очагом, пристанищем, надёжно охраняющим человека от внешнего мира. Неуютный, холодный, неопрятный Дом становится обозначением крайне удручённого состояния человека. Автор подробно описывает внутренний и внешний облик дома Яшки Бутарова, Александра Пылькина. Одна из картин такова: *Сисьмыны кутскем пичи корка урам пала някыртӥськемын, кезьытэн басьтэм пересь губи кадь адске. Укноысь пырдэм пиялаос интые, ош карнак тыремын* (Медведев 1984, с. 16) ‘Гниющий маленький дом накренился в сторону улицы, выглядит как старый гриб, схваченный морозом. Вместо разбитых стекол окна затянуты бычьим пузырём’. Изнутри дом выглядит не лучшим образом: *Корка пушкын жоб. Локанысь сисьмем, чырсам зын лыктэ. Жӧк вылын нянь пырыос лошъясько, утялтымтэ тусьты, сюмыкъёс кыллё. Выж вылын – тузонзымон погмаськем, лёгам куро* (Медведев 1984, с. 16) ‘Внутри дома грязно. От лохани несёт гнилью, кислой вонью. На столе валяются крошки хлеба, немытая миска, стопки лежат. На полу – стоптанная, потрёпанная в пыль солома’. Любопытно, что, изображая отталкивающий вид внутреннего состояния дома, автор тут же услужливо воссоздает для героя привлекательные, влекущие картины прошлого: *Соку ик сьӧд шахта пасьёс, чебер, шуныт, чылкыт, электро тыло квартираез тодаз лыктӥзы* (Медведев 1984, с. 16) ‘Сразу же вспомнил чёрные шурфы шахты, красивую, тёплую, чистую квартиру с электрическим светом’. Таким образом, уже в первой главе намечается приём контраста, противопоставления, который становится основным принципом

сюжетно-композиционного, пространственно-временного построения художественной модели мира в романе. Приведём другие примеры, рассмотрим, как внимательно, детально описан изнутри дом Пылькина: *Ӟапык вадьсын шӧрлык ошемын. Пу сюмыкъёс-пуньыос вылтӥ, сьӧд пилем кадь, тараканъёс ветло, пыдъёсынызы, бурдъёсынызы шургето. Шӧрлык копак тараканъёсын шобыртэмын* (Медведев 1984, с. 29) ‘Напротив Ӟапыка висит полка. По деревянным стопкам-ложкам, словно чёрная туча, ползают тараканы, лапками, крыльями шуршат. Вся полка облеплена тараканами’; *Урам дурысь укноос куспысь синучкон Ӟапыклэн син азяз йӧтӥз. Тараканъёслэн но кутъёслэн бервылэнызы саптаськемын со, ымнырез адзыны луонтэм* (Медведев 1984, с. 30) ‘Ӟапык обратил внимание на зеркало между окнами на улицу. Оно так загажено следами от мух и тараканов, что невозможно увидеть (отражение) лица’; *Корка сэрегъёс пурысьтамын. Вӧлдэтэ ӵындэм чонари вотэсъёс ошиськемын* (Медведев 1984, с. 30) ‘Углы дома покрыты плесенью. С потолка свисают закоптившиеся тенёта’. Неприглядный вид жилища создаёт ощущение, что жизнь остановилась; это место, где обитают тараканы, мухи, ягнята: *Гур сьӧрысь ыжпилэн курдаса бӧрдэмез кылӥськиз. Мукетъёсыз но вырӟизы, огзы борды огзы донгаськыса бызьылыны кутскизы* (Медведев 1984, с. 29) ‘Из-за печки послышалось испуганное блеяние ягнёнка. И остальные пришли в движение, стали бегать, натыкаясь друг на друга’. В этом случае, так же как и в ряде других, писатель максимально сужает пространство (*мунчо кадь пичи коркаез* ‘маленький как баня дом’), в результате чего рождается ощущение тесного, мрачного, душного мира. Для того чтобы передать образ жизни своего героя и удручающее состояние его физического, материального, духовного существования, автор создаёт фантастическое видение, которое возникает у Бутарова, посетившего Пылькина. Ему представляется серый-серый дом, внутри чёрный-чёрный гроб, в гробу – с рыжей бородой, длинной шеей… Сандыр (*Солэн син азяз пуксе пурысь-пурысь корка. Со корка пушкын сьӧд-сьӧд шӧй корос. Коросын нош горд тушо, кузь чыртыё ... Сандыр!»* (Медведев 1984, с. 32) ‘Перед его глазами возникает серый-серый дом. В том доме чёрный-чёрный гроб. А в гробу с рыжей бородой, с длинной шеей … Сандыр!’). Так, используя язык пространственных представлений и цветовое решение, автор подчеркивает в восприятии Бутарова безвыходность и отчаянность положения соседа-бедняка.

Заметим, что в самом начале романа автор создаёт ощущение мучительно медленно тянущегося, буквально ползущего несчастливого времени: *сыныр кадь секытэн кыстӥськись дыр* ‘время, которое тянется, как резина’. Остановившееся время, остановившаяся жизнь. В трилогии условно присутствует и прошлое, и настоящее, и будущее время. Настоящее в восприятии героев ужасно, прошлое ещё страшнее (например, в воспоминаниях Ӟапыка об отце), и только будущее представляется благословенным. Понятно, что эти ощущения характерны для бедняков, «крепкие» крестьяне чувствуют противоположное. Автор более всего идеализирует будущее, но оно оказывается столь быстродостижимым и легкоосуществимым, что воспринимается как реализовавшееся: в конце трилогии наступает «золотой век» («большой день»). Это вполне соответствует тому, что Х. Гюнтер формулирует как установку соцреализма: «искусство должно показать завтрашний день в сегодняшнем. Другими словами, требуется не реализм, не утопия, а какая-то более или менее правдоподобная смесь существующего и желаемого» [Гюнтер 1992, с. 175].

Как нам представляется, перед нами яркий тип подобной «смеси», в которой выразилось не только иллюзорно-достижимое, но и правдиво-трагическое видение времени. По большому счёту автор чувствует реальные противоречия, связанные с грандиозной попыткой слома

многовекового уклада жизни, сознания, культуры. Особенности авторской концепции в какой-то степени, наверное, связаны и с тем, что Г. С. Медведев обратился к современным для него событиям; время, необходимое для истинного осмысления вещей, еще не отделяет его от изображаемого – в этом заключается сложность. Возможно, в другом случае была бы предложена другая художественная концепция трагического периода коллективизации, так же как иная пространственно-временная модель. Однако, в том факте, что произведение появилось именно в это время, есть своё предназначение.

С развитием событий пространство в романе не просто расширяется, оно меняется качественно, и одним из выражений времяпространства является оппозиция: ветхие дома-развалюхи – новые дома (автор подчёркивает: «жёлтые как свечи дома»). Строительство новых домов, которым одержимы герои Г. Медведева, становится символом нового времени, символом строительства новой жизни.

Особенности пространственных отношений очень интересно раскрываются в двух следующих эпизодах. Автор изображает пространство через контраст мечты и яви в восприятии героев-врагов, таким образом, достигается двойной контраст. В одном случае писатель рисует воображение Яшки Бутарова, в его представлении возникает прекрасная картина: *Коркаос но солэн ёмырась пичи коркаез кадесь ӧвӧл. Бадзӟымесь, жужытэсь, трос квартираен. Ӧвӧл, Ӟапык вуж юртъёсыз жалятэк тӥялоз, выльёссэ жутоз. Отын трос семьяосын улозы. Соку нимаз-нимаз пӧранлы капут, кулон вуоз. Бадзӟым столовой усьтозы* (Медведев 1984, с. 240) ‘И дома не такие как его маленький дом-развалюха. Большие, высокие, многоквартирные. Нет, Ӟапык без жалости будет рушить старые дома, возведёт новые. Там будет жить много семей. Тогда единоличной стряпне придет капут, конец. Большую столовую откроют’. Но действительность жестока, она возвращает героя к реальности: *Эк, кут вал но со куро липетэн лапегесь гидъёсыз, лапасъёсыз, кеносъёсыз, сьӧдэктэм мунчоосыз, йӧны йырез сямен, тӧлъя пельтыса лэзь вал. Тӥни гурт дуриськон куала дорынгес Кыть Надькалэн тӧлын таркаса, кесяса быдтэм пештриськем юртъер берыз Ӟапыклэн син азяз пуксе* (Медведев 1984, с. 240) ‘Эх, взять бы да развеять по ветру, словно пух осота, эти низкие с соломенной крышей хлева, лабазы, амбары, почерневшие бани. Вот в глаза Ӟапыка бросаются останки находящегося недалеко от деревенской кузницы разрушенно-раскиданного ветром, взъерошенного хозяйства Кыть Надьки’.

Яшка Бутаров пытается освободиться от яви, закрывает глаза, но всё остаётся на своих местах: *синъёссэ бышкись юртъер интыяз ик бурмыса сылэ, вырӟытыны луонтэм кадь йӧтэ* (Медведев 1984, с. 240) ‘колющий глаза дом также крепко стоит на месте, кажется, что никак его не сдвинуть’.

В другом случае читателю предлагается видение Степана Солдатова. Он смотрит на деревню и мечтает увидеть «чёрные» дома бедняков, покосившиеся заборы, на их фоне – свой «высокий» дом, похожий на «обитый новым железом сундук». Но снег покрыл дома, и, к его огорчению, контраст не заметен. Воображение Солдатова разыгрывается далее, видения приобретают фантасмагорический характер. Ему представляется, что из покосившихся домов выбегают испуганные, «похожие на голых мышек» люди. Солдатов их раздавливает, с каждым движением его собственный дом раздувается, раздается в размерах. Но эта картина исчезает с глаз героя, как только он слышит революционную песню. И тогда перед его глазами воспаряют Ӟапык Бутаров и его единомышленники, а собственный дом уменьшается в размерах (*ёмыра*).

Таким образом, автор почти рядом располагает два противоположных по смыслу эпизода. Оба героя грезят: Ӟапык – о будущем, Солдатов – об уходящем. Время показано через пространственное представление, в котором основное место занимает дом. Реальный мир отличен от мечтаний обоих авторов, но на протяжении всего дальнейшего повествования автор доказывает достижимость прекрасного будущего. Из рассмотренного примера видно, что писатель, организуя времяпространство, использует такие художественные приёмы как преувеличение, фантасмагория, смешение мечты и реальности, яви и грёз.

В тексте произведения возможно выявить целый ряд и других эпизодов, в которых выражены пространственные отношения, связанные с Домом. Рассмотрим в этом ряду действия Сьӧд Лёгора, являющегося эпизодическим героем, но очень характерно выражающим своё время. В некотором смысле это двойник Пылькина, который одержим прожектерством и мечтает за короткий срок выстроить около сорока новых домов. Для этого он хочет собрать с каждого хозяйства годные брёвна, разобрав ненужные амбары, хлева. В подтексте это действие тоже подразумевает переделку мира. Сьӧд Лёгор ради строительства новых домов готов разобрать собственный дом: *Мон, кулэ ке, туннэ ик вань ярано коръёсме, кортӵогъёсме сёто. Кулэ ке, коркаме но сэртто* (Медведев 1984, с. 503) ‘Я, если понадобится, сегодня же все годные брёвна, гвозди отдам. Если надо, и дом свой разберу’. Это чрезвычайное интересное заявление: по сути своей оно бессмысленно, однако фотографически точно отражает тенденцию времени – для построения нового мира до основания разрушить старый мир. Разгром имения помещика Мусы, о котором вспоминают герои, выстраивается в этот же ряд: *Пазязы, вожпотэм калык революция дыръя пезьгытъяз. Бӧрысь отчы-татчы кыскаса быдтӥзы… Зыныз но медаз кыльы шуизы, вылды. Юртсэ йӧтылоно ӧвӧл вылэм, – каллен лулӟиз Ӟапык, – милемлы ярасал… Ӵок ини, бырем бере, бырем…* (Медведев 1984, с. 128) ‘Разворошили, разгневанный народ во время революции разгромил. Потом туда-сюда растащили…Чтоб и духу не было, сказали, наверное. Не надо было его хозяйство трогать, – тихо вздохнул Ӟапык, – нам бы пригодилось… Ладно уж, пропало, так пропало’. Примечательно, что главный герой понимает, вернее, робко допускает мысль о бесперспективности такой тактики, о бесхозяйственной неразумности содеянного.

Дом, являясь одним из основных элементов в пространственной структуре созданного автором мира, имеет множество самых разнообразных функциональных значений. Так, Эшкабей Ондӥ, мечтая о Доме, работает на строительстве, как одержимый. Но, когда заслуженно добивается этого дома, он отказывается от него. Как это можно интерпретировать в связи с пространственным моделированием мира в романе? Отказ от Дома, от личного в пользу другого человека, видимо, призван обозначить высшую степень сознательности героя.

Есть немало и других интересных моментов. Так, например, читатель глазами Бутарова видит уютный дом Кудашевича. Но Яшка отрицает образ жизни этого героя: Кудашевич, как ему кажется, ограничивается мещанским бытом. Таким образом, есть некая тонкая грань, перейдя которую, Дом из символа будущего превращается в символ враждебного, ибо прежде всего идеализируется коллективное общежитие – коллективный дом *(отын соос трос семьяосын улозы*), коллективная столовая *(нимаз-нимаз пӧранлы капут, кулон вуоз*) и т. д. Бутарова в Кудашевиче раздражает его «необщественность»: *Ӧз кельшы солы Кудашевич. Семья тунсыкэ вылэ пуктонэз, общественнойзэ вунэтъямез нош ик кужмогес со азе пуксиз* (Медведев 1984, с. 377) ‘Не понравился ему Кудашевич. Придание им первостепенного значения интересам своей семьи, пренебрежение общественным еще ярче обозначились перед Бутаровым’.

Итак, роман своеобразно повествует о рождении нового мира, новой жизни, новых отношений. С точки зрения сегодняшнего времени состояние этого мира хаотично, ибо в действительности разрушение традиционной крестьянской культуры, космоса было катастрофичным. Однако автор убеждает читателя в неуклонном движении к утопическому идеалу, к Гармонии. Идеализируя коллективное пространство, писатель противопоставляет ему разъединённое, разделённое, единоличное. Один из примеров: *Гуртмес шори пильытозь, тул шукким. Огпалаз – выль сюрес вылэ султэмъёс, мукетыз – тӥни отын, Ялтра дорын, сьӧд таракан кадь вырисьёс. Учкы бусыямы… Жӧккышет. Бӧлиськон межаос ӧвӧл. Нош отын?.. Межаос бӧлиськылӥллям… Кыӵе кужмо, кыӵе тыр адске Лӧзя бесменмы соослэн сярысь...* (Медведев 1984, с. 114–115) ‘Прежде чем деревню разделить пополам, мы *букв.* вбили в землю колышек. С одной стороны – вставшие на новый путь, с другой стороны – такие, как там, у Ялтры, похожие на чёрных тараканов. Посмотри на наше поле… Скатерть. Нет разделительных межей. А там?.. Межи разделяют… Каким крепким, каким полновесным выглядит наше Лозинское поле, в сравнении с их полосами земли’.

Есть герои, которые перемещаются из одного пространства в другое. Но это не от гармоничности состояния, наоборот, в этом проявляется мучительное раздвоение сознания, души, поведения героя, особенно в этом смысле примечательна фигура Нунок Миколая. Направленность его жизни не одновекторна. Он то вступает в артель – в вожделенное пространство, то оставляет его и переходит в изначальное состояние. Но в любом случае он мечтает, чтобы «сам в колхозе – сердце в доме». Через образ Нунок Миколая особенно убедительно ощущается боль потери того личного мира, уединённого, спокойного, самодостаточного, на который имеет право каждый человек, но в который безжалостно врываются внешние силы, убеждённые в своей правоте.

В целом, локус, представленный в тексте, подразделяется на узкое, тесное пространство, с одной стороны, и широкое, вольное, с другой (например, поле, разделённое на межи, и поле без межей); пространство окультуренное и заброшенное, неухоженное; улица по эту и по ту сторону моста (колхозники и единоличники) и т. д. Центральное место в пространственной организации произведения, наряду с «домом», занимает «поле» – Лозинское поле. Борьба за право обладать этим полем начинается с самых первых страниц произведения. Это не просто самая плодородная, хорошо удобренная земля, но и символ завтрашнего дня, будущего. (В том, что колхозы начинали своё существование не с бросовой земли, а забирали себе самые лучшие, ухоженные участки, можно усмотреть трагическую иронию истории). Именно на Лозинском поле разворачивается ряд идейно-значимых сцен. К примеру, подробно описана схватка с «подкулачником» Тихоном, который, впервые ощутив вкус «собственной» земли, готов биться за неё не на жизнь, а на смерть. Освобождение поля от противников-претендентов (побеждён Тихон, бегут Иллёк и др.) можно трактовать как символическое «очищение» пространства. Так же как уничтожение посевов на Лозинском поле – это больше, чем вредительство, это есть «осквернение» святыни – коллективного простраства. Излюбленный приём автора – противопоставлять «живое», зелёное поле мёртвому, безжизненному пространству. Постепенно поля колхозников расширяются, «окультуриваются» Кӧс Ялтра, Тятканай и др. В культурное пространство вовлекаются соседние деревни (Пылькин возглавляет соседний отсталый колхоз); герои сообщаются с районным центром и городом. Таким образом, замкнутое пространство, каковым представляется деревня при возвращении героя из Донбасса, размыкается.

Обращает на себя внимание то, что писатель вводит в текст множество топонимических названий: склон Поркара, склон Кыйкара, Лозинское поле, гора Мечбам, лес Мусы, луг Эшмурата, река Шушмо, поле Сухая Ялтра и т. д. Случайно ли их распространённое употребление? Думается, нет. Во-первых, таким образом, сразу становится ясно, что события происходят в Татарии. Во-вторых, язык земли – это часть крестьянской культуры: писатель знает и уважает этот язык. В-третьих, названия мест, которые связаны с именами татарских помещиков, несут в себе скрытый оценочный момент, лишний раз свидетельствуя о былом несправедливом делении мира на богатых и бедных. В-четвёртых, топонимическая картина, созданная в произведении, может быть увидена только всевидящим автором, перед чьим взором разворачиваются поля, леса, луга и реки.

В романе Г. С. Медведева большое смысловое значение имеет хронотоп «природы», в том числе река Шушмо. Изменения, которые происходят с ней, обозначают течение времени. Особенно ярко нарисована река весной: весна представлена не только как время года, но и как символ надежд и грядущих перемен. Весной начинаются события, изображённые в романе, в это же время они завершаются: весенние работы сменяются летними, за ними наступает осенняя страда и далее описываются зимние работы. Таким образом, время в романе развивается по циклическому принципу, автор как бы во власти природного циклического времени, ибо герои – земледельцы, люди с особым природным типом мышления и образа жизни.

Если в начале повествования автор подробно, неторопливо рисует течение дней, то постепенно время приобретает динамику: в последних главах романа осень, весна и зима очень быстро сменяют друг друга. Неумолимый бег времени читатель чувствует и через обновление героев. В том случае, когда герои мечутся, ошибаются, мучаются (Эшкабей Ондй, Нунок Миколай) создается ощущение, что время топчется на месте. Но оно неуклонно «работает» на колхозников, оно не враждебно им. Поэтому рано или поздно герои понимают, что колхоз – это место, куда следует стремиться, ибо с ним связано будущее. Преображение Пылькина, Орины однозначно говорит об изменении характера в связи преображенным топосом и новым временем. Здесь интересно подметить метаморфозы, происходящие с возрастом героев. Так, Александр Пылькин в начале романа выглядит намного старше своих лет: *Начар хозяйствоез вань секытлыкеныз пачкатэм сое. Соин ик со ныжомем, чурытомем, арлыдызлэсь мӧйыгес луэм* (Медведев 1984, с. 31) ‘Нищее хозяйство навалилось на него всей своей тяжестью. Поэтому он затупел, очерствел, постарел’. Но чем стремительнее развёртываются события и жизнь приобретает динамику, тем зримее молодеет герой. Так представляет его автор в финале произведения: *Ымныръз вольыт мычемын. Горд йырсиез шундыя чиля. Сутскем ымныраз ӵуж пужыос чик уг адско… Чагыр синъёсыз чырткем шыр музэн бызьыло* (Медведев 1984, с. 628) ‘Лицо чисто выбрито. Рыжие волосы блестят на солнце. На загоревшем лице совсем не видно веснушек. Голубые глаза бегают, словно задорные мышки’.

«Молодой» предстаёт и старая Орина, самоощущение которой передают следующие слова: *Выльыс вордйськи, лэся, мон...* ‘Как будто заново родилась’ (Медведев 1984, с. 677). В этом смысле время как будто начинает течь вспять.

В романе представлено множество массовых сцен. Эти многоголосо звучащие эпизоды, переполненные человеческими эмоциями, как будто ускоряют повествование. События убыстряет даже тот момент, что герои типа «горячей головы» (‘пӧсь йыр’) – Пылькина – сначала совершают поступок, а потом его осмысляют. Итак, писатель никогда не забывает о времени: материализуется ли оно в пространстве, или автор без всяких уловок напоминает

о его течении. Как, к примеру, в этом случае: *Нунал бӧрсьы уй, уй бӧрсьы нунал сузьйиськыса ортче* (Медведев 1984, с. 353) ‘За днём ночь, за ночью день проходят, нанизываясь (друг на друга)’. К числу мастерски созданных относится эпизод, в котором Яша Бутаров рассказывает о своих странствиях: *Каръёс уяло, ортчо: шулдыресь-мӧзмытэсь, бадзӥмесь-пичиесь. Сюресъёс ворттӥзы: шонересь, уродэсь, кузесь… Адямиос син азязы пуксьыло: жужытэсь-лапегесь, кужмоесь-лябесь, востэмесь-сьӧсесь, пересесь-пиналэсь…* (Медведев 1984, с. 20) ‘Города проплывают, проносятся: весёлые-грустные, большие-маленькие. Дороги промчались: прямые, плохие, длинные… Перед глазами мелькают люди: высокие-низкие, крепкие-слабые, добрые-злые, старые-молодые…’. Создавая картину молниеносно меняющихся кадров с помощью лаконичных предложений и стремящихся к бесконечности (благодаря многоточиям) перечислений, автор экономно добивается ощущения огромного пространства и быстро промелькнувшего времени.

В романе есть эпизоды, в которых с помощью пространственного ракурса создаётся тонкий психологический рисунок. Рассмотрим, как изображается встреча двух соперников – Бутарова и Ӟазана: *Вече син вуизы Ӟапыкен Ӟаӟан. Кыкназы ик йырзэс уллань лэзизы, шундылэсь мальдэм сямен* (Медведев 1984, с. 55) ‘Взгляды Ӟапыка и Ӟаӟана пересеклись. Оба опустили голову, словно ослеплённые солнцем’. Не услышав в голосе Бутарова ожидаемой злости, Ӟаӟан медленно начинает поднимать голову: *Дӥсьтытэк учкиз Ӟапыклэн дэриесь ботинкаосыз шоры. Пурысь штанэз шоры учкиз, собере – шундыя бездэм пиджакез шоры. Шокамысь дугдыса шонерскиз. Ӟапыклэсь пальпотӥсь ымнырзэ адзӥз* (Медведев 1984, с. 55) ‘Несмело посмотрел на грязные ботинки Ӟапыка. Посмотрел на серые штаны, потом – на выцветший от солнца пиджак. Выпрямился, не дыша. Увидел улыбающееся лицо Ӟапыка’. Будто операторской камерой писатель следит за перемещением взгляда героя и таким образом раскрывает его робость, чувство вины и страх. Мы почти физически ощущаем, как медленно и нерешительно он поднимает голову, как мучительно долго тянется время.

Итак, все рассмотренные примеры так или иначе доказывают, что в романе «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле») происходит художественное моделирование как реального, так и утопического миров, каждый из которых имеет свои пространственно-временные параметры. В качестве характерных выделяем следующие:

1) постепенное ускорение времени, его динамизация; стремительная направленность хроноса в «будущее», трансформация последнего в «настоящее»; цикличность временной структуры произведения;

2) материализация времени через преобразование топоса: строительство, созидание, которые ведут к расширению, обновлению, окультуриванию коллективного пространства;

3) созидание нового времени и пространства через борьбу «индивидуального» (разделенного) и «коллективного» (общего). В основе предложенной автором модели время-пространства лежит мифологическая по своей сути оппозиция: «свой» – «чужой».

§ 4. Проза М. П. Петрова

4.1. Мир рассказов Михаила Петрова

Михаил Петров – многожанровый автор, в области прозы им написаны рассказы и очерки, повесть, роман. Остановимся на некоторых особенностях рассказов М. Петрова. В довоенный период писателем созданы такие произведения новеллистического жанра, как «Вачe пинь» («Зуб за зуб»), «Выль улонэ» («В новую жизнь»), «Вуж вуко» («Старая мельница»), «Вамен выж» («Поперечный мост») и другие. Герой по имени Гирой, фигурирующий в трех из вышеперечисленных рассказов, в какой-то мере является сквозным, по крайней мере сюжетно между собой связаны два рассказа: «Выль улонэ» и «Вачe пинь». Гирой уходит служить в армию, откуда он возвращается другим человеком и возглавляет обновление деревни.

Название рассказа «Вачe пинь» (‘Зуб за зуб’) настраивает читателя на восприятие остроконфликтного произведения, в центре которого – столкновение непримиримых врагов. Однако если сравнить его с другим рассказом писателя – «Вуж вуко» (‘Старая мельница’), – или с рассказом Кедра Митрея «Вожмин» (‘Наперекор’), то здесь не выражен соответствующий трагический накал, противостояние враждующих сторон проходит достаточно вяло. В рассказе изображена красивая и одухотворенная природа, настраивающая читателя на светлые чувства. Например: *Шулдыр гужем луд ӟазег сьӧры лобӟиз. Ӵукна пужмер ӵуж-ӵуж вӧлдӥськем куарез азвесен шобыртэ* (Петров 1959, с. 15) ‘Веселое лето улетело за дикими гусями. Утром утренний иней покрывает желтую расстелившуюся листву серебром’. Автор-повествователь фиксирует изменения, происходящие в природе весной, летом, осенью, и за счет этого смягчается восприятие происходящих событий. Хотя, по справедливому замечанию Ф. К. Ермакова, некоторые из пейзажных картин «слабо связаны с темой и мало помогают углублению основного замысла» [Ермаков 1960, с. 103]. Кроме природных картин, приподнятое эмоциональное настроение создает лейтмотивный образ песни, отражающей счастливое состояние героев-тружеников. Произведение отражает успешность коллективного труда, в том числе через частотное использование сравнения *кузили мында* (‘как в муравейнике’). И, наконец, рассказу придает лиризм любовная линия.

Возвращение Гироя домой после двухлетней службы является завязкой сюжетных действий. Приход героя со стороны, изображение его разрушенного хозяйства как побуждающего к действию мотива, безотцовщина – это штампы, характерные для большинства произведений этого периода, в том числе для трилогии Г. Медведева «Лӧзя бесмен» (‘Лозинское поле’). В основном, действия сосредоточены вокруг коллективного приобретения сельхозинвентаря – жнейки, благодаря чему герои-бедняки на деле понимают целесообразность объединения. На этой жизнеутверждающей ноте заканчивается произведение. Враг изображается слабым и легкоустранимым.

В рассказе «Вуж вуко» (‘Старая мельница’) сюжет развивается более напряженно за счет образа хищного и жестокого врага. Немаловажно то, что события происходят темной ночью: *гу кадь пеймыт* (‘темно как в яме’); *жомыт сӥзьыл уй* (‘сумрачная осенняя ночь’); *югыт нуналэз пеймыт катанчи вотсаз* (‘светлый день заволокло темным пологом’). Тревожность ощущений усиливается видом зловещей луны: *горд толэзь* (‘красная луна’), *бездэм толэзь* (‘вылинявшая луна’). Характерным обозначением богатея Педора, прячущего свой хлеб, является *вужер* (‘тень’). Метонимический прием создает оттенок таинственно-враждебного и усиливает чувство опасности: *Пыд улысьтыз силёез тӥяса, сюрес вамен кинлэн ке но вужерез ортчиз* (Петров 1959, с. 30) ‘Ломая мелкие сучья под ногами, через дорогу

прошла чья-то тень’; *Укно дортӥ, Натальлэсь малпаськонзэ сӧрыса, вужер ортчиз* (Петров 1959, с. 41) ‘Мимо окна, нарушив раздумья Наталь, прошла тень’; *Секыт умен изись уез сайкатыны кышкаса, кинлэн ке вужерез вуко дырды палтӥ пыдныр йылаз ветлэ* (Петров 1959, с. 36) ‘Боясь разбудить спящую тяжелым сном ночь, чья-то тень около мельничного желоба ходит на цыпочках’. Автор вообще густо насыщает текст образами, демонизирующими облик врага: *...пиньзэ газьыр-р сыскыса, уй перилэсь но кӧшкемыт Педор сылэ* (Петров 1959, с. 37) ‘…газьыр-р скрипя зубами, стоит Педор, страшнее ночного злого духа’; *Педор, гондырлы пӧрмыса, кенос пала лусьтыр-ласьтыр мынэ* (Петров 1959, с. 38) ‘Педор, превратившись в медведя, лусьтыр-ласьтыр идет в сторону амбара’. Приникший к окну мельничного дома и подглядывающий одним глазом герой также напоминает странно-необычное, инфернальное существо. Кошка, реагирующая на взгляд Педора, усиливает мотив связи с потусторонним: *Педорлэн укно борды лякиськем синмыз куаляк усеменыз кырмыштӥз. Висэт ӧс куспын пукись лусьтро кочыш, Педорлэн укное мычем син шораз ик учкыса, Педорез укное пырыны косыса, бамзэ миське* (Петров 1959, с. 35) ‘Приклееный к окну глаз Педора от неожиданности картины увиденного мигнул. Лохматая кошка, сидящая на пороге, умывается, смотря на воззрившийся через окно глаз Педора, приглашая Педора зайти через окно’. Совершенно очевидно, что Старая мельница не случайно выбрана местом событий. Традиционно это место обитания нечисти, к которой приравнивается Педор. Включенный в канву рассказа сюжет о водяном также отсылает читателя к злодейской сущности этого героя.

Нельзя не заметить особую роль картин природы в рассказе. Герои постоянно находятся в соприкосновении с природным миром, он сопровождает их, служит изобразительным фоном, оттеняющим жесты, слова, мысли, чувства, откликается на радость и печаль персонажей. Именно за счет этого писателю удалось добиться психологизации изображенного. Смена сюжетных картин, настроений героев, как правило, сопровождается реакцией природного объекта, которая не воспринимается в качестве искусственной. Почти не будет преувеличением сказать, что луна, солнце, ветер, звезды, деревья – это полноправные действующие лица в рассказе.

Автор использует в тексте ряд приемов и образов, создающих детективную интригу. К ним относится и раздающийся посреди ночи звук топора. Это своеобразная прелюдия последующих трагических событий, «топор» в дальнейшем служит орудием убийства. Звук топора, прерывающий, перекрывающий человеческий голос, «ломающий» темноту и тишину, – знак подстерегающей или приближающейся беды. Духи, тени, шорохи, неясные, неожиданные звуки, нескончаемая ночь, туман являются составными частями окутанного тайной окружающего пространства. К примеру, *вужер* (‘тень’) – лейтмотивный образ в рассказе, заключающий в себе семантику ненастоящего, двуликого; на протяжении рассказа несколько раз встречается образ *кӧйтыл* (‘лучина’), символизирующий жизнь, робкую надежду на светлое посреди пространства тьмы, мрака.

На наш взгляд, «Вуж вуко» (‘Старая мельница’) – один из самых талантливых рассказов М. Петрова, по крайней мере, из довоенных. Тщательно выстроенный сюжетный ход, насыщение рассказа семантически нагруженными образами, использование картин природы как средства психологизации и др. – составляющие успеха молодого автора.

Следующий пласт в творчестве М. Петрова составляют рассказы и очерки, посвященные войне и опубликованные в 1946–1948-х годах. Петер Домокош подчеркивает: «Война, бои, жизнь солдат в минуты отдыха, фронтовые приключения, партизаны, разведка, солдатская дружба, лицо врага – вот темы рассказов этих лет. Петров – будучи солдатом – находился в пекле войны, и его сообщения, рассказы пахнут дымом, порохом и кровью» [Домокош

1993, с. 351]. Каким предстает в них воин? Связисты, разведчики, артиллеристы – персонажи военных рассказов писателя. В большинстве случаев они не изображены в ореоле героизма, они – рядовые войны, изо дня в день выполняющие тяжелое ратное дело.

Такие произведения, как «Уй ӧоже» (‘В одну ночь’) и «Кый кар» (‘Змеиное гнездо’), тяготеют к очерковой хроникальности: это хроника одной фронтовой ночи и хроника взятия Кёнигсберга. В отличие от них «Вить кышкасьтэмъёс» (‘Пятеро бесстрашных’) и «Зангари сяськаос» (‘Васильки’) обладают сюжетной центростремительностью. В первом из них описывается выполнение разведчиками трудного задания. Герои, действующие не просто в опасной близости от врага, но направляющиеся непосредственно в их штаб за документами, на своем пути встречающие то немецких часовых, то связистов, держат читателя в высочайшем напряжении. Непредвиденные повороты событий, неожиданности еще более обостряют восприятие.

Рассказ «Зангари сяськаос» (‘Васильки’) явно наделен авантюрно-приключенческими чертами. Лейтенант Макаров Андрей Макарович, только что награжденный орденом «Красного Знамени», из штаба дивизии возвращается к своему взводу. Подробно рисуется «проход» героя через лес, поле, сожженную деревню, маленькую речку и т. д. С помощью определенных сигналов автор готовит читателя к тому, что должно случиться нечто непредвиденное. С другой стороны, ряд деталей, в том числе красивое васильковое поле (*Гырытэк кылем луд туж чебер лыз ты кадь адске* (Петров 1959, с. 121) ‘Нераспаханное поле напоминает очень красивое синее озеро’), обласканное глазами персонажа, способствует оптимистическому восприятию изображенного, которое не исчезает даже при таком сюжетном повороте, как пленение бойца. Действительно, счастливая развязка не заставляет себя долго ждать, и уже не Макаров в плену, а он пленит немца. Герою способствуют удача и везение как награда за смекалистость и удальство.

Обратим внимание на то, что сюжетная перипетия, связанная с нападением немцев на Макарова, предварена напутствием командира: *Кулэ ке луиз, вордскем калыкед понна улондэ но эн жаля. – Уг жаля, товарищ подполковник! – шуиз Макаров* (Петров 1959, с. 120) ‘Если нужно будет, для родного народа и жизни не пожалей. – Не пожалею! – сказал Макаров’. Сюжет выстраивается как незамедлительная проверка этой готовности солдата. В самом деле, Макаров попадает в обстоятельства, в которых спастись невозможно, и он сосредоточен на том, чтобы отдать свою жизнь подороже: *Табере ини улэпкын уг сётскы, ачим но быро, соосты но пазяло* (Петров 1959, с. 124) ‘Теперь уже живым не сдамся, и сам погибну, и их уничтожу *букв.* раскидаю’. Мысль о ненапрасной гибели главенствует в сознании героя. *Макаровлы кытысь ке туж бадзым кужым пыриз кадь. Табере немецъёс со киын пленын кадь потӥз солы* (Петров 1959, с. 124) ‘В Макарова как будто откуда-то вошла большая сила. Ему показалось, что теперь немцы у него в плену’. Однако, драматическая ситуация оборачивается для Макарова чудесным спасением. Таким образом, рассказ призывает читателя восхититься внутренней мобилизацией советского бойца, до этого неслучайно награжденного орденом за храбрость и героизм.

На это произведение интересно посмотреть и с той точки зрения, о чем думает человек перед лицом верной смерти, каковы его ценностные приоритеты. Мысленное обращение персонажа к семье вызывает доверие, а забота о судьбе партбилета и ордена, мягко говоря, кажется неестественной. В то же время вырисовывается вполне интересная цепочка: Макаров награжден орденом, за который одарен гранатой, которая помогает сохранить орден, партбилет и жизнь, а жизнь принадлежит Родине, народу. И хотя страх Макарова о судьбе ордена

мотивирован явно другими моментами, проходит очевидная связь между орденом и смыслом спасения жизни.

В этом рассказе автор-повествователь сам озвучивает мысли, проносящиеся в голове героя перед лицом неминуемой смерти. У Н. Байтерякова в рассказе «Эзель дорозь – вить секунд» (‘До смерти – пять секунд’) предсмертные мысли героя даны как предполагаемые, от этого они более реальны: *Кыче малпан соку чилектӥз меда солдатлэн йырвизьмаз? Оло, адӟиз Тула палась чебер гуртсэ, гольык пыд бызьылэм сюресъёссэ? Оло, та вакчи дыр куспын пукиз со пичи шур дурын, кутылӥз чабакъёсты? Яке вераськиз яратон нылыныз? Сое табере тодӥсь уз луы ни. Но мон малпасько: улонысь та берпум вить секундъёссэ солдат ортчытӥз вордэм анаеныз* (Байтеряков 1990, с. 82) ‘Какая мысль тогда промелькнула в голове солдата? Увидел ли он свою красивую деревню под Тулой, дороги детства, что пробегал босиком? Или этот короткий промежуток времени провел он у маленькой реки, где ловил плотву? Или разговаривал с любимой девушкой? Этого теперь не дано знать никому. Но я думаю: последние пять секунд жизни солдат провел со своей матерью’. «Кадры»-воспоминания байтеряковского героя, не нагруженные идеологической атрибутикой, кажутся более правдивыми и по сути. Память о матери выступает как напоминание о жизни, ибо мать дает жизнь. Писатель пользуется приемом замедления секунды – «растяжения» времени.

Какова семантика цветка, вынесенного в заглавие рассказа «Зангари сяська» (‘Васильки’)? Очевиден смысл цветка как связи с мирной довоенной жизнью. Неслучайно герой срывает цветок, чтобы послать его сыну. Обращение героя к жене с просьбой сохранить цветок до его возвращения с войны говорит о цветке как связующей нити, как о символе любви. Вспомним строки Ашальчи Оки: *Одйгаз гожтэтам Мон ӧй поны сяська, Кыкетӥ гожтэтам Лыз сяська мон понӥ* (Ашальчи 1998, с. 113) ‘В одно письмо Я не вложила цветок, Во второе письмо Я вложила синий цветок’.

В вышерассмотренных рассказах герои, несмотря на то, что попадают в невероятно (!) сложные переплеты, остаются живы. В двух других – «Гожтэт» (‘Письмо’) и «Кырӟан» (‘Песня’) – в центре внимания печалование о гибели солдат войны. В рассказе «Гожтэт» (‘Письмо’) отчетливо выделяются несколько композиционных фрагментов. Резкие переходы от одной картины к другой входят в авторский замысел. Рассказ начинается с воспоминаний о мирном прошлом: автор сталкивает ситуацию трудно обретенного Анна кенак счастья с его потерей по вине врагов. В произведение встроен фрагмент, изображающий злодеяния извергов. Сосредотачивая внимание на страданиях и боли обезумевших от горя матерей и осиротевших детей, писатель побуждает свою героиню воспринимать потерю на общем фоне человеческого горя, причиной которому фашизм. Фронтовые эпизоды пленения немца, уничтожение укрепившихся в подвале дома врагов автором вводятся как ответ матери, как месть за ее погибшего сына.

Автор стыкует грохот войны с картинами мирной жизни; лиризм повествования чередуется с открытым публицистическим накалом. В общем строе рассказа выделяется фрагмент-фантазия, посвященный сну матери. Автор применяет контраст прекрасного сна и горестной правды пробуждения. *Зарни вӧт* (‘золотой сон’) наделен всеми атрибутами идиллии: *югыт толэзь* (‘светлый месяц’), *зарни кизилиос* (‘золотые звезды’), *сяськаё возьвыл* (‘луг в цветах’), *шунды* (‘солнце’). В противоположность этому, страдание матери изображается лаконично и строго – через помощь соседей слегшей от горя женщине. В произведении создан конкретный образ матери конкретного поэта-бойца. Вместе с тем это обобщенный образ матери всех солдат: *Бертоз пиед, трос пиосыд бертозы, соос пӧлын мон но луо* (Петров 1959, с. 136) ‘Вернется твой сын, вернутся много сыновей, среди них буду и я’. В то же время

архетипическая фигура вечной матери, матери-родины, благодаря адресности письма, воплощает личностность переживаний и потерь. Диалог с Анна кенак, происходящий в эпистолярной форме, наполнен состраданием, соучастием родственной души.

Рассказ «Кырӟан» (‘Песня’) уже своим названием настраивает читателя на лирико-романтический лад. Песня, звучащая посреди грохота войны, говорит о неистребимости светлого, доброго в душах солдат. С другой стороны, она наполнена тоской по родному дому. Последняя песня, спетая смертельно раненным Остапом Хвылей, сообщает рассказу высочайшее напряжение. Несмотря на доминирование лирической тональности, писатель, как всегда, вводит в текст реалистические штрихи. Гибель человека-песни, как и изображенные злодеяния фашистов, сподвигают солдат на священную ненависть, на ожесточение к врагу.

В этом рассказе не воспевается героизм солдата, объект изображения – солдат, находящийся между жизнью и смертью. В произведении представлена пронзительно высвеченная ситуация ухода, в которой обозначаются истинные ценности: родная земля, сады Украины, любимая девушка, мать. Заставляя всматриваться в умирающего, автор вызывает боль и сожаление по поводу гибели красивого человека. По сути, это – реквием.

Остановимся на рассказе «Кый кар» (‘Змеиное гнездо’). Композиционно он также складывается из разных фрагментов. Идет повествование о семье поляка, далее он сам наделяется правом рассказывать о недавних событиях. Затем продолжается повествование от имени «мы»: субъект, близкий к автору, отождествляя себя с наступающими войсками, дает документальную справку, знакомит с планом наступления и окружения фашистов. В рассказе дается выразительный пейзаж бегства врага в панике и ужасе.

Своеобразие рассказа «Кый кар» (‘Змеиное гнездо’) в том, что изображение эпического размаха наступления на Кенигсберг чередуется с фокусированием внимания на эпизодах, посвященных тем, кто ковал победу на своем участке, на своей пяди земли. Солдаты действуют в такой ситуации, в которой выжить невозможно, они берут препятствия, которые невозможно взять. Автор рисует войну как ад, но вместе с тем и как тяжелый, изматывающий ратный труд: *Секыт орудиосын тэльёстӥ, нюръёс вамен сю куатьтон километр ортчим* (Петров 1959, с. 152) ‘С тяжелыми орудиями прошли через леса, топи сто шестьдесят километров’. Рассказ наводит читателя на мысль о том, что крепость была взята ценой многих тысяч человеческих жизней: *Лейтенант синъёсыныз боецъёсыз лыдъя: дас… дас куинь… дас куать… Сюлмыз чутрак вӧсь луиз лейтенантлэн: кӧня ке минут талэсь азьло гинэ кызь куинь вал соос* (Петров 1959, с. 154) ‘Лейтенант глазами считает бойцов: десять… тринадцать… шестнадцать… В сердце лейтенанта больно кольнуло: всего несколько минут назад их было двадцать три’. В то же время в финале произведения автор приводит масштабную картину разгрома, предстающего как возмездие, как отмщение коварному и жестокому врагу-захватчику: *…со* (боец – *С. А.*) *азьын кирпич пырылы пӧрмытэм бадӟым город, лыдтэм шӧйёс, ог укмыстон сюрс пленнойёс* (Петров 1959, с. 160) ‘…перед глазами бойца превращенный в кирпичные обломки большой город, бесчисленные трупы, около девяноста тысяч пленных’.

Таким образом, подводя итоги, отметим, что талант Петрова-рассказчика в полной мере раскрылся на военном материале. Основное свое внимание он сосредоточил на лицах рядовых солдат, выстоявших в кровавом противостоянии. Экстремальные обстоятельства, в которых действуют его герои, предстают как будни войны, как тяжелый ратный труд. Писатель показывает, что война – это потери, и он умеет вызвать пронзительную боль по поводу гибели солдат.

4.2. Картины семейных отношений в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» и повести М. П. Петрова «Ӟардон азьын»: параллели и пересечения

Роман Г. Медведева «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле», 1932–1936) и повесть М. Петрова «Ӟардон азьын» (1952) написаны в разные литературные эпохи, отражают разные общественно-политические ситуации. Однако в них много общего. Возможно, это обусловлено и тем, что Михаил Петров, выстраивая сюжетную линию главных героев, ориентировался на «образцы» Григория Медведева. Писатель близко соприкоснулся с творчеством своего предшественника, создавая инсценированный вариант его романа и редактируя 3-ю часть его трилогии, уже не увиденной автором в печати.

Итак, предмет нашего исследовательского внимания – типология семейных отношений, взаимоотношения полов, мотивы поведения героев в произведениях Г. Медведева и М. Петрова.

Нетрудно заметить, что в обоих текстах обнаруживается сходная сюжетная схема: главный герой после долгого отсутствия возвращается домой (Яков Бутаров возвращается с шахт Донбасса, Кима Бобров – с Великой Отечественной войны) и узнает об измене жены. Соперником Бутарова является сын подкулачника Ӟаӟан, соперник Кимы Боброва – Матвей Байсаров, вор и мошенник, разбазаривавший во время войны колхозное добро, человек, уклонившийся от фронта, т. е. в обоих случаях это – люди весьма недостойные и с сомнительной репутацией. Каждый из главных героев, делая невероятное усилие, пытается простить жену и таким образом возвышается над «падшей» половиной. Но женщина оставляет мужа, сделав выбор в пользу любовника, и, следовательно, подтверждает свою греховность и недостойность. Судьба жестоко наказывает героиню, она раскаивается, но герой к тому времени уже находит счастье с другой женщиной.

Если быть точнее, то М. Петров завершает свое повествование в тот момент, когда Кима Бобров еще не окончательно порвал отношения со своей бывшей женой Мариной и находится перед выбором. И это психологически сильный финал, ибо главный герой мог бы однозначно не простить блудную жену, но автор, вероятно, с одной стороны, осложняет образ Кимы (*Мар карод табере, Кима? – шугъяськыса учке Люба* ***малпаськыса сылӥсь*** (выделено нами – *С. А.*) *Кима шоры»* (Петров 1983, с. 202) ‘Что теперь будешь делать, Кима? – с беспокойством смотрит Люба на стоящего в раздумьях Киму’), с другой стороны, нацеливает читателя на домысливание ситуации. Таковы завершающие строки повести.

Что касается произведения Г. Медведева, то его романная сущность позволила автору представить сюжетные линии в более развернутом виде, поэтому отношения героев психологически более многоплановы и развиваются в несколько этапов. Так, в трилогии автор «соединяет» Бутарова с Клавой Звениной, а затем возобновляются отношения героя с его бывшей женой Любой. В героине воскресают чувства к бывшему мужу, Ӟапык тоже испытывает сильное волнение, однако на этот раз герои Г. Медведева умеют преодолеть свою слабость (и это очень важный момент, имеющий отношение к концепции романа). Люба изживает в себе любовь, став шофером и соединившись с трактористом-комбайнером Петыра. Подобным образом она уподоблена Клаве Звениной, идеалу героя. Ведь изначально женская суть Любы, ее женственность противопоставлена мужественности (мужеподобности) Клавы Звениной, которая вообще воспринимается как часть трактора. Даже в ожидании ребенка Клава с трепетом, с поразительной теплотой думает о том, что материнство не отстранит ее от трактора, она не выпустит руль из своих рук. Это сотоварищ, помощник, единомышленник Бутарова. Ее женская суть запрятана, это «мужчина в юбке». Вот пример

из текста: *Звенина со* (Ӟапык – *С. А.*) *азьын кышно гинэ ӧвӧл,* ***нырысь*** (подчеркнуто нами – *С. А.*) *ик со эш, котьмае, колхоз ужлы юрттӥсьсэ, яратыны дышетӥсь* (Медведев 1984, с. 461) ‘Звенина не просто жена, в первую очередь, она друг-соратник, которая учит любить все, что помогает колхозному делу’. Итак, перед нами такое явление, как любовь-товарищество. Как пишет М. Золотоносов: «Для советской прозы 1920-х годов стал характерен положительный герой, пытающийся преодолеть криминальный зов плоти» [Золотоносов 1991, с. 94].

Возвращаясь к сопоставлению произведений Г. Медведева и М. Петрова, отметим, что характеры героинь, Любы и Марины, отличаются друг от друга. И это формирует разницу их взаимоотношений с супругами, а также разное читательское восприятие этих образов. Марина предстает более бесстыдной в своей лжи и своем притворстве. Однако любопытно, что в обоих произведениях используется или предлагается общий рецепт исправления блудниц: *Тон Маринаедлы шонерак вера: монэн улэмед ке потэ – ужа, улэмед ке уг пот, ужтэмзэ шедьты* (Петров 1983, с. 61) ‘Ты своей Марине прямо скажи: если хочешь жить со мной – работай, не хочешь жить, найди неработающего’. Для сравнения приведем сетование Бутарова: *Быдэс Союз выль улон дуронэ жутскемын. Тон, тон… бызьылӥськод…* (Медведев 1984, с. 279) ‘Весь Союз поднялся на строительство (*букв.* ковку) новой жизни. Ты, ты… гуляешь…’; *Ӧй быгаты ужен котыртыны* (Медведев 1984, с. 286) ‘Не смог занять (*букв.* окружить) работой’. Здесь уместно вспомнить и героев «Поднятой целины». «Я ее перевоспитаю!.. Вовлеку ее в общественную работу, упрошу или заставлю заняться самообразованием», – так думает Давыдов о Лушке. Налицо желание каждого из героев женщину уподобить себе; налицо второстепенность любовных отношений супругов, семья предстает как социальная, трудовая, идеологическая ячейка строительства новой жизни. Поэтому супруги – это, прежде всего, соратники, товарищи по классу и т. д. Действительно, одна из «12 половых заповедей революционного пролетариата», по А. Залкинду, гласила: «Половой подбор должен строиться по линии классовой, революционно-пролетарской целесообразности» [цит. по: Марков 1995, с. 94]. Как отмечает О. Матич: «Трактуя сексуальность с материалистических позиций, новый советский человек выработал утопический сексуальный кодекс. Поглощенные строительством нового мира, мужчина и женщина подчиняли свои личные проблемы и удовольствия более глобальным социальным проблемам. Лозунг «Спи скорее – твоя подушка нужна товарищу» отражал тот тип психологии, при которой даже подушка считалась общественностью» [Матич 1991, с. 81].

Согласно этой концепции только партийцы способны понимать друг друга, что также нашло отражение в произведениях Г. Медведева и М. Петрова. Приведем пример из повести «Ӟардон азьын»: *Тон коммунист, соин ик мон тонэн матысь эшен кадь вераськыны турттӥсько». – Кандидат гинэ на, – шуиз Натӥ. – Сё одйг, коммунист ини. Озьыен, асьмеос татын кык коммунистъёс. Вера мыным шонерак, кызьы возиз Марина ассэ мон ӧвӧл дыръя?* (Петров 1983, с. 66) ‘Ты коммунистка, поэтому я с тобой как с близким другом хочу поговорить. – Ещё только кандидат, – сказала Натӥ. – Всё одно, уже коммунистка. Значит, мы здесь с тобой два коммуниста. Скажи мне прямо, как вела себя Марина без меня?’ Примечательно, что думает Яшка Бутаров, собираясь признаться в любви Клаве Звениной: *Со комсомолка, валалоз* (Медведев 1984, с. 378) ‘Она комсомолка, поймёт’. Еще одна цитата: *Тон, Клава, партиец кадь шонерак вера но кушты. Адӟиськод мынэсьтым гажамме. Мар ватыса возёнэз?*

(Медведев 1984, с. 398) ‘Ты, Клава, как партиец прямо выскажись и дело с концом. Ты видишь мою любовь. К чему скрывать?’

Концептуально герои близки и в том смысле, что коммунист не имеет права на ревность, т. е. оба автора участвуют в создании мифа о коммунисте как о сильном человеке, способном управлять своими страстями. *Вожан? Кытысь вожан?.. Таче улон бордысь, таиз тынад, таиз мынам шуыса улэм бордысь потэмын со* (Медведев 1984, с. 26) ‘Ревность? Откуда ревность?.. Она произошла от такой жизни, где всё делится на твоё и моё’; *Вылез понна нюръяськись-а луо мон, вожанэз вормымтэ бере?* (Медведев 1984, с. 55) ‘Разве я буду борцом за новое, если не смогу совладать с чувством ревности’. Это строки из «Лозинского поля». С ними перекликаются строки из повести «Перед рассветом»: *Вожан – со вуж сям… Вожандэ тон пыд улад лёг* (Петров 1983, с. 124) ‘Ревность – это старая привычка... Свою ревность ты растопчи под ногами’. Таким образом, коммунист – это волевой человек, который способен подавить неподходящие чувства и действовать расчетливо, рационально.

В произведении М. Петрова ярко показано, что партия не только может, но обязана вмешиваться в святая святых – семью: *Уллян сярысь (*Мариназэ – *С. А.) со нырысь ик парторганизацилэсь юано луоз* (Медведев 1984, с. 61) ‘О том, чтобы выгнать Марину, ему в первую очередь придется спросить у парторганизации’. С одной стороны, Сергей Петрович, секретарь райкома, как будто чувствует и признает, что семья – это деликатная, автономная сфера: *Нош семья кусыпез пумозяз сэрттон-пертчон – со капчи уж ӧвӧл* (Петров 1983, с. 64) ‘До конца разобраться в семейной ситуации – это нелёгкая задача’; *Шуг кыӵе ке визь-кенеш сётыны тыныд…* (Петров 1983, с. 65) ‘Трудно дать тебе какой-либо совет…’. Однако в конечном итоге решающая роль в разрешении семейного конфликта им отводится партии: *Нош семья ужед колхозэн кивалтонлы люкетыны ке кутскиз, лыкты, вераськом. Тон коммунист шуыса, партия тыныд коть бӧрд но ул уз шуы* (Петров 1983, с. 65) ‘А если твои семейные дела начнут мешать в руководстве колхозом, приходи, поговорим. Оттого что ты коммунист, партия не скажет, хоть плачь, но живи’. По существу, рассматриваемые произведения в той или иной степени иллюстрируют такие заповеди революционного пролетариата, как: «Не должно быть ревности»; «Класс, в интересах революционной целесообразности, имеет право вмешаться в половую жизнь своих сочленов» и др. Как отмечает А. Эткинд, обобщая смысл всех заповедей: «Энергия пролетариата не должна отвлекаться на бесполезные для его исторической миссии половые связи» [Эткинд 1993, с. 328–329].

Итак, герои убеждены, что коммунисты способны управлять своими чувствами, в любом случае партия придет на помощь; семья, новые отношения, личная жизнь должны строиться рационально и осознанно. Но что получается в действительности? Бутарова, говорящего о новых отношениях, ставят в тупик: *Тынад Любаеныд кадь кусып-а?.. Кыть Надькалэн юбкаез… жутскыны кутскем шуо. Любаед Ӟаӟанэн шедьтэм пизэ тынад корка пушкад ик сюдэ. Кыӵе выль кусып!* (Медведев 1984, с. 174) ‘Такие отношения, как с твоей Любой?.. Говорят, что у Кыть Надьки юбка… начала приподниматься. Твоя Люба нагулянного с Ӟаӟаном ребёнка в твоём же доме кормит-растит. Какие новые отношения!’ Т. е. жизнь гениально перечеркивает все нормы, в ней невозможно все просчитать и выверить, рушатся все схемы. Здесь интересно затронуть отношения Бутарова и Кыть Надьки. Автор не осуждает их незаконную связь. Почему? Да потому, что они вписываются в схему. Во-первых, Ӟапык – мужчина, следовательно, ему многое прощается. Во-вторых, Кыть Надька – колхозница, активистка, близкий по классу человек. В-третьих, Бутаров находит очень веское

объяснение: *...Курланэз одйг но ӧвӧл отын. Таза муртъёс кулэ асьмелы…* (Медведев 1984, с. 174) ‘…Ничего предосудительного в этом нет. Здоровые люди нам нужны …’. Таким образом, отношения Яшки и Кыть Надьки оправдываются целесообразностью рождения (зачатия) нового человека. Это один из примеров того, когда интимные, личные отношения людей связываются с построением нового общества и формированием нового человека.

По ходу повествования М. Петров все больше развенчивает свою героиню – Марину. Но, может быть, она сложнее, чем кажется? Ее слезы, которые автор-повествователь, к счастью, не объясняет однозначно (да и вообще самоустраняется от оценки), тому свидетельство: *Нош мар сярысь бӧрдйз со, кин тодэ, ачиз но малызэ валатэк бӧрдйз бере* (Петров 1983, с. 72) ‘А о чём она плакала, кто знает, если она и сама не понимала, отчего плачет’. Героиня изображена до крайней степени расчетливой, но заметим, что ею движет обманное чувство любви к Матвею: *Марина небӟиз, со Матюшлэсь йырзэ маялляса пуке, быдэс дунне вылын сое одйг Матюш гинэ вань сюлмысьтыз яратэ кадь потйз солы* (Петров 1983, с. 110) ‘Марина расслабилась, она сидит, гладя голову Матюша, ей показалось, что на всём белом свете только один Матюш любит её всем сердцем’. Т. е. чувство героини намного сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Виновен ли сам Кима Бобров в том, что от него уходит жена? Да. Так же как Яшка Бутаров, всецело преданный работе и забывающий о том, что рядом с ним живое существо, мечтающее о любви, внимании и ласке. С другой стороны, Ӟапык как бы стыдится своих чувств, скрывает их (коммунист не имеет права на слабость), и только после ухода жены его истинное состояние выдают некоторые детали: *бордысьтыз шорем нянез чигтйськыса усиз кадь* (Медведев 1984, с. 296) ‘как будто от него отпал, отломившись, отрезанный ломоть хлеба’.

Кима Бобров также холоден со своей женой, и, когда Марина уходит от него, его заботит, прежде всего, мнение окружающих: *Бадӟым возьытэ уськытйз сое кышноез. Кызьы пумиськылоз со табере адямиосын? Мар шуоз калык? Валалозы-а солэсь та ужын номырин янгыш луымтэзэ? Возьытэз но возьыт, йырыз но кур: кинлэн вошткйз сое кышноез?* (Петров 1983, с. 122) ‘Крепко опозорила его жена. Как теперь ему встречаться с людьми? Что скажет народ? Поймут ли, что в этих делах нет его вины? Ему и стыдно, и зло берёт: на кого его променяла жена?’ О второразрядности проблемы ухода жены и первостепенности общественных дел свидетельствуют и следующие строки: *Колхоз ужъёс сярысь сюлмаськонъёсын со кышноез кошкем сярысь вунэтэм вал…* (Петров 1983, с. 125) ‘Из-за хлопот о хозяйственных делах колхоза он было забыл, что от него ушла жена’. О Марине Бобров вспоминает только в связи с домашними делами: *Нош кызьы со, «Ӟардон» колхозлэн председателез, пельпумаз ведра-карнан поныса, вулы васькоз… Огназ кылемзэ Кима али гинэ юн-юн шӧдйз* (Петров 1983, с. 125) ‘Как же он, председатель колхоза «Ӟардон», с коромыслом на плечах спустится за водой … Только теперь Кима по-настоящему ощутил, что остался один’. Таким образом, герой, которому сочувствует автор, проявляет свою мужскую эгоистичную сущность и, с другой стороны, – обращенность к общему, колхозному, коллективному; Марина, олицетворяя собой женское начало, символизирует домашность, право на личную, свободную от постороннего вмешательства жизнь. Вот один только многозначительный диалог между супругами: *– Тани кужмогес тӧл жутскиз ке, капкамы погралоз. – Погразке, вылтйз ветлом, Марина. Шонерак вераса, кемалась погранылэ вал ини солы. Ӵем дыръя со колхозэз адӟыны люкетэ* (Петров 1983, с. 120–121) ‘– Если посильнее поднимется ветер, наши ворота повалятся. – Если повалятся, по ним будем ходить, Марина.

Честно говоря, им давно надо было уже повалиться. Часто они мешают видеть колхоз (*здесь* – колхозные дела)’. Еще один пример: *Колхоз понна уйёстэ но уд изиськы, нош аслэсьтыд кенос липеттэ ку тупатод? Гужем ӧоже мешокъёсме интыысь интые вошъяса калы быриз ини. Пиосмурт кожаськод-а, мар-а монэ, со быдӟа ӟег мешокъёсты жутканы? – Жутканэд сокем трос ӧз кыль ни, Марина: толон мон ньыль мешок ӟегдэ кидыслы сётӥ…* (Петров 1983, с. 97) ‘Из-за колхоза ночей не спишь, а крышу своего амбара когда починишь? В течение лета мешки с места на место перетаскивать надоело уже. Думаешь, я мужик что ли такие большие мешки с рожью поднимать? – Не так много осталось уже поднимать, Марина: вчера я четыре мешка ржи отдал (в колхоз) на семена…’. Ответ Кимы так неожиданен, алогичен, что он первое время сбивается толку; разве так можно успокоить, утешить женщину. Однако, с другой стороны, ответ явно в духе героя, для которого общественное превыше личного.

Стремясь возвысить своего героя, автор постоянно принижает свою героиню. Обратимся к первой главе повести. Ретроспективно описывая знакомство Кимы Боброва и Марины, а также начало их совместной жизни, автор готовит почву для утверждения, что такая женщина не могла быть верной своему другу. В противоположность Марине подчеркнута верность Натӥ, ожидающей своего единственного возлюбленного, несмотря на то, что от него нет никаких вестей.

Итак, начало повести. На мой взгляд, глава выстроена чрезвычайно интересно с точки зрения психологизма. Кима Бобров возвращается с фронта и у двух встречных после разговоров о том о сем спрашивает о жене. Подозрение в нем живет изначально и организует все его дальнейшее поведение. Встретившись после долгой разлуки, Бобров задает Марине совершенно неподходящие вопросы: *Ӟег аранды трос на-а, Марина?* (Петров 1983, с. 13) ‘Много ли ещё несжатой ржи, Марина?’; *Ачид нош кыче: нормадэ быдэсъяськод-а? Кӧня араськод нуналлы?* (Петров 1983, с. 13) ‘А сама как: выполняешь норму? Сколько жнёшь за день?’. Вопросы были бы уместны в другом контексте, по крайней мере, если бы они прозвучали не так поспешно. Чувствуя их искусственность, автор приходит на помощь герою и дает слабую мотивировку: *Кышноез аран дорын жадиз, дыр, шуыса со шуныт куараен юаз солэсь: «Ӟег аранды трос на-а, Марина?»* (Петров 1983, с. 13) ‘Подумав, что жена наверняка устала на жатве, он тёплым голосом спросил её: «Много ли осталось несжатой ржи?»’. Прозвучавший позже упрек жены звучит вполне справедливо: *Аран сярысь юалляськиськод, нош кызьы улэме сярысь пал кыл но ӧд поттылы на* (Петров 1983, с. 14) ‘Про жатву спрашиваешь, а о том, как я жила, ещё ни словом не обмолвился’. И, наконец, Кима Бобров задает вопрос, который являлся подтекстом предыдущих вопросов: *Араны но уд ветлӥськы бере, мар ужаса улӥськод бен тон?* (Петров 1983, с. 14) ‘Если и жать не ходишь, что же ты делаешь?’. В свою очередь, он тоже содержит в себе подтекст: это вопрос-утверждение, это оправдавшееся опасение, это догадка. По ходу повествования можно заметить, что на короткое время герой пытается отвлечься от своего предположения. Идет совершенно неуместный разговор о колхозной работе, звучит нелепая угроза-предупреждение: *Колхоз ужлэсь ялан тазьы палэнын улӥд ке, асьмелэн кусыпмы уз тупа* (Петров 1983, с. 15) ‘Если все время будешь жить в стороне от колхозных дел, наши отношения не наладятся’. Постепенно разговор супругов, казалось бы, входит в нормальное русло, раздается почти идиллическое: *Керӟег луэмен-а, мар-а асьмелэн вераськонмы пумиськем вылысь ик кыче ке умойтэм луиз. Вай али пуксьы вӧзам но вера радъяз, кызьы улӥд, кыче шуг-секытъёсты адӟоно луид*

(Петров 1983, с. 15) ‘Наверное из-а того, что нервничал, наш разговор при первой встрече получился какой-то нехороший. Давай-ка садись рядом и рассказывай по порядку, как жила, какие тяготы пришлось терпеть’. В данном случае было бы вернее предположить, что герой меняет тактику. Но именно она вызывает кульминационный перелом. Происходит взрыв естественных чувств героев, барьер искусственности и притворного обмана почти сломан. Марина как будто бы впервые видит протез мужа и плачет: *Марина картэз вӧзы пуксиз но, солэсь сьӧд пӧзьзэ адӟыса, кезьыт вуэн пылатэм кадь луиз* (Петров 1983, с. 15) ‘Марина села рядом с мужем, заметила его чёрную варежку, и её как будто окатили холодной водой’. Та разноречивость чувств, которой вызваны слезы героини, автором оформляется в виде вопросов, и здесь голоса автора-повествователя и Марины сливаются воедино: *Мар пумысь бӧрдэ со, кин тодэ: оло картэз китэк бертэмен жожомыса, оло улон сюресэз сураськемен-а? Кин тодэ сое. Муртлэн сюлэмыз шыкыс ӧвӧл угось, усьтыса уд учкы, мар вань, мар ӧвӧл отын* (Петров 1983, с. 15–16) («Отчего она плачет, кто знает: либо от обиды, что муж вернулся безрукий, либо оттого, что её жизнь пошла кувырком. Кто его знает. Чужое сердце ведь не сундук, не откроешь и не посмотришь, что там есть, чего нет’. И, как завершающий аккорд, звучит вопрос, собственно с которого должен был начаться их «перевернутый» разговор, вопрос, который неумолимо был в подтексте всего предыдущего разговора: *Я, вера, кызьы улӥд мон ӧвӧл дыръя?..* (Петров 1983, с. 16) ‘Ну, давай, рассказывай, как жила без меня?..’. Собственно говоря, он уже незадолго до этого прозвучал, но с совершенно другой ремаркой: *кышноезлы либыт вазиз* (Петров 1983, с. 15) ‘мягко обратился к жене’. В этот раз герой обнаруживает свои истинные чувства: *вожанзэ но вожпотонзэ вормытэк, со каллен но чурыт юаз* (Петров 1983, с. 16) ‘не совладав со своей ревностью и злостью, он тихо и твёрдо спросил’. Он задает вопрос-ответ. По существу все уже понятно, но герой до сих пор не решался принять горькую правду.

Итак, эпизод очень талантливо открывает линию взаимоотношений героя и героини. Их поведение психологически мотивировано. В рассмотренной сцене они еще проявляются как две равновеликие личности, однако в дальнейшем писатель максимально разводит своих героев по разные стороны. Как порочный человек, Марина в дальнейшем только подтверждает свою недостойную сущность.

Попытаемся обобщить и объяснить сущность изображения семейных отношений в повести «Перед рассветом» и трилогии «Лозинское поле». Вспомним, что 1920–30-е годы многие авторы идеализируют образ женщины-общественницы, не замыкающейся в быту, более того, воинственно его игнорирующей. Одним из крайних выражений этой тенденции является образ Даши Чумаловой из «Цемента» Ф. Гладкова. Освобожденная не только из-под социального, но и семейного порабощения женщина – это тип новой свободной женщины в ряде произведений этой поры.

Соответственно идеалом М. Петрова и Г. Медведева является человек (мужчина, женщина), которому свои личные, интимные чувства и переживания удается подчинить общему делу – строительству новой жизни. Социальное освобождение женщины и ее общественная активность абсолютизируются в противоположность ее предназначению быть просто возлюбленной, хранительницей очага, матерью (наверное, неслучайно в удмуртской литературе очень мало образов женщины-матери), точно также мужчина менее всего предстает как защитник своей жены, ее сексуальный партнер, отец своих детей. В повести М. Петрова друг другу противопоставлены герой и героиня. В «Лозинском поле», кроме оппозиции «мужчина –

женщина» (например, Ӟапык и Люба), есть и оппозиция «женщина – женщина» (Люба и Клава). Но одна из них неслучайно близка к мужскому началу, их также разделяет партийность одной и несознательность (которая в конце концов оборачивается сознательностью) другой.

В обоих произведениях одним из стержневых является конфликт между общественным и семейным, коллективным и индивидуальным, и разлад происходит по линии полов, между мужским и женским началом, идейным и плотским и т. д. Шансов на примирение очень мало, ибо муж смотрит на жену сквозь призму общественного, они как бы находятся в разных плоскостях. Освобождая ее от одного неравенства (женщина не имела доступа к общественным сферам), писатели ввергают женщину в другое неравенство, сделав ориентированность на общественно-полезную деятельность единственным критерием ее предназначения, игнорируя все другие функции.

Итак, конфликт может быть исчерпан только в том случае, если женщина активно включится в строительство новой жизни.

Сравнивая повесть М. Петрова с романом Г. Медведева, становится ясно, что автор трилогии уделил гораздо больше внимания изображению семейных отношений. Об этом говорит хотя бы тот факт, что в «Лозинском поле» вырисован целый ряд классических треугольников: Бутаров – Люба – Ӟаӟан, Клава – Ӟапык Бутаров – Люба, Пляхов – Таисия – Святский. Но обоих авторов объединяет стремление вписать естественные человеческие желание и чувства в прокрустово ложе схематичных отношений. Вспомним, как Ӟапык увещает и стыдит жену Пжонь Митяя, мечтающую о мужней ласке: *Кылзы, тон сярысь, валась кышномуртъёс сярысь Сталин эш тани мар шуэм: «Колхозъёсын кышномурт – бадӟым кужым»* (Медведев 1984, с. 245) ‘Слушай, о тебе, о понятливых женщинах Сталин вот что сказал: «В колхозах женщина – большая огромная сила»’. Между тем в романе бушует стихия страстей; герои чрезмерно откровенны в выражении интимных чувств. Физиология людей занимает писателя в той же мере, что и психология. Яшка Бутаров согрешил с Кыть Надькой; запутавшийся в колхозных делах Нунок Миколай имеет еще более запутанные отношения с женой, с невесткой, женой Мырас Ильи – Надеждой. Природное начало не поддается регулированию.

В удмуртской литературе нет образов, подобных бескомпромиссным женщинам-комиссарам из русской литературы 1920-х годов, т. е. женская суть героинь всегда так или иначе проявляется. Однако в то же время, если сравнить «Лозинское поле» с типологически близкой «Поднятой целиной», становится очевидным, что трилогия Г. Медведева лишена образа, подобного Лушке Нагульновой. Она, женственная, страстная, далекая от политики и социальной борьбы, умеет завоевать сердце любимого мужчины, независимо от класса. Она покоряет и Давыдова, и Нагульнова, «очертя голову» идет за «любимым человеком» Тимошкой Рваным. Она вырисована как «баба с изъяном», ибо ее потребности якобы ограничены, даже «низменны», но какая сила и гордость таится в ней. (В удмуртской литературе есть характер, в чем-то близкий шолоховской героине, это Варя Камашева из трилогии И. Гаврилова «Вордйськем палъёсын»).

И в завершение, если пунктирно рассмотреть путь развития удмуртской литературы в аспекте проблемы нашего исследования, то можно заметить, что:

В 1920–1940-е годы во многих произведениях живет идея обретения женщинами общих прав с мужчинами («Вожмин» Кедра Митрея, «Лёва Матран» Г. Медведева, «Лизй»

М. Коновалова, «Катя» Ф. Кедрова и др.). Позже в произведениях Т. Архипова, С. Самсонова продолжена эта традиция: главной героиней становится независимая женщина, занимающая руководящие посты. В конце 1980-х годов в прозе Л. Нянькиной вырисовывается образ героини, которая не хочет быть сильной, которая устала быть сильной рядом со слабым мужчиной.

§ 5. Комический дискурс в удмуртской прозе 1920–1930-х годов

Проблемы комизма и смеховой культуры исследованы в работах многих выдающихся ученых [Бахтин 1990; Карасев 1996; Лихачев 2001; Пропп 1976]. В том числе рассмотрена поэтика комического в ряде национальных литератур Поволжья и Приуралья [Демин 1998; Кузнецова 1996; Метин 2000]. В удмуртском литературоведении закономерности формирования и особенности удмуртской сатиры впервые были рассмотрены А. Н. Уваровым [Уваров 1979]. Ученый прослеживает своеобразие сатирических жанров и отражение национального характера в удмуртской сатире в диахронном аспекте. В книге С. Васильева и В. Шибанова «Под тенью зэрпала (дискурсивность, самосознание и логика истории удмуртов)» один из разделов также посвящен удмуртской комике, точнее говоря, авторы сосредоточены на «характере трансформаций комизма, подвергшегося мощным воздействиям тоталитарно-утопической дискурсивности». Механизмы порождения комического, «контуры общего направления эволюции в удмуртских комических текстах» рассмотрены ими на материале ряда рассказов, созданных в 1920–30-е годы [Васильев, Шибанов 1997].

Наша задача – рассмотреть поэтику комического в произведениях удмуртских авторов, которые не становились специальным объектом исследования в заявленном аспекте. На наш взгляд, это позволяет проследить и сформулировать некоторые новые закономерности функционирования комического в удмуртской смеховой культуре.

В ряде произведений удмуртской литературы комический дискурс взаимодействует с лирическим, героическим, трагическим началами. Н. Т. Рымарь считает: «Встреча комического и трагического – чисто романное явление» [Рымарь 1990, с. 72]. А. М. Зверев связывает эту особенность с эпохой. По его мнению, именно «XX век сильно осложнил разграничение смехового и трагического начала в искусстве. Очень часто они выступают в неком причудливом симбиозе, а подчас образуют органичный синтез» [Зверев 2002, с. 384–385]. Конечно, взаимодействие комического и трагического имеет отношение к реальной многослойности человека и трагикомической сущности бытия.

Роман «Секыт зӥбет» («Тяжкое иго», 1929) Кедра Митрея посвящен проблеме насильственной христианизации удмуртов в начале XIX века. Хотя в нем доминирует трагический контекст, однако и комическое (сатира, юмор) занимает важное место. Объект сатиры – церковь. Писатель травестирует все то, что, с точки зрения церковного канона, является высоким, священным. К пародийным «перевертышам» можно отнести гротескный образ дьякона, который ведет себя как антихрист, еретик, обнаруживает свою дьявольскую сущность, в том числе буквально в каждой фразе употребляя слово «черт». Дьякон воспринимается как пародийный («карнавальный») двойник представителя официальной религии попа Илария. Таким образом, серьезность, священность церкви профанируется ее же представителем.

К снижению статуса церковного института имеет отношение и изображение пьяных оргий в алтаре новой церкви. Все поведение героев, каждая деталь противоречит церковной этике, как то: обильные винные возлияния, непотребно-громкий смех, пляска и драка посреди

алтаря. Все, что происходит в церкви, можно трактовать как топографическое «смеховое опрокидывание» – «церковь как кабак» [Лихачев 1999, с. 370]. Эффект данной травестии («заместо церкви – кабак», «кабак – заместо церкви») реализуется и на уровне скрытой словесной игры: *Со алтарь сьӧрын ӵуказе-усьсэ аркереен попъёс, причастье басьтӥськом шуыса,* ***черк*** *винаез юозы*. *Туннэ отын мастеръёс* ***кабак*** *винаез юо* (Кедра Митрей 1988, с. 28) ‘За этим алтарем завтра-послезавтра попы с архиереем, причащаясь, будут пить *церковное* вино. Сегодня там мастера пьют *кабацкое* вино’.

В. Л. Шибанов совершенно справедливо заметил, что мифологема *«на место ожидаемого одного – другое второе»* (курсивом выделил В. Шибанов – *С. А.*) развертывается на протяжении всего романа Кедра Митрея [Шибанов 2003, с. 168–170]. Действительно, текст просто изобилует снижающими смеховыми дублетами: – *Причастимся, братие, во славу бога, – шуэ дьякон, ӵашазэ вылэ жутыса. – Спрыснем работу! – шуо пумитаз мастеръёс* (Кедра Митрей 1988, с. 28) ‘ – Причастимся, братие, во славу бога, – говорит дьякон, высоко поднимая чашу. – Спрыснем работу! – отвечают ему мастера’; *Дьяконлэн йыраз мертам нушы кузёлы йӧтӥз* (Кедра Митрей 1988, с. 30) ‘Колотушка, которая должна была полететь в голову дьякона, попала в хозяина’ и т. д. и т. п. Восклицание архиерея, раздосадованного недостойной встречей, вернее невстречей**,** – *Да ну вас … к богу!* – из этого же ряда перевертышей.

Итак, в данном романе гротеск, пародия – ведущие приемы в изображении церкви и церковнослужителей, которые здесь трактуются как чужеродные исконным традициям и верованиям удмуртов. Поэтому писатель отражает народную точку зрения и отношение к церкви, опираясь на поэтику народно-смеховой культуры, в рамках которой официальное, серьезное развенчивается через низовое. К этому следует добавить, что написание романа совпало с антицерковной политикой Советского государства. И самое главное: все это легло на личную антирелигиозность автора, которую он продемонстрировал в автобиографической повести «Дитя больного века» (1911). Немаловажно и то, что при написании романа Кедра Митрей ориентировался на документальные источники, в которых деяния ряда православных миссионеров были описаны в отрицательном свете.

В романе есть и искры юмора, использованного, например, при изображении Игошки Шатунова, представляющего тип героя-чудака или придурковатого героя. Его поведение чаще всего несообразно ситуации. Не умеющий увидеть главного, он зацикливается на несущественном. Его характеризуют рассеянность, машинальность, автоматизм. Речь и действие Игошки Шатунова обгоняют его мысли. В начальном эпизоде романа представители власти (сотские, десятские) отнимают у крестьян серпы, чтобы они не работали в воскресный день. У Игошки – миссия остановить работу, но он тут же забывается и машинально восхищается поведением человека, который не подчиняется приказу: *Оть, молодеч, елки-палки! – аслэсьтыз мар верамзэ чик валатэк шуэ Игошка* (Кедра Митрей 1988, с. 23) ‘От молодец, елки-палки! – совершенно не соображая, что говорит, произносит Игошка’.

В этом персонаже есть что-то от сказочного героя. Например, Игошка Шатунов должен бить в колокола по поводу приезда архиерея и благочинного. Но он звонит раньше времени, ошибочно приняв за гостей стадо стригунков, и, наоборот, заснув, пропускает момент приезда высоких гостей, тем самым напоминает нелепого сказочного героя из сказки «Набитый дурак». «Дурак этой сказки услужлив, доброжелателен, хочет всем угодить. Но он всегда опаздывает, прошлое применяет к настоящему и, несмотря на всю услужливость, у всех вызывает гнев и получает только побои» [Пропп 1976, с. 89–90].

Вообще для чего введен Игошка Шатунов в роман? Безусловно, чтобы посмешить. Но это не единственная его ипостась. Герой находится на грани двух миров, двух культур: русской и удмуртской, народной и церковной. Он – маргинал. Не желая никому зла, «блуждающий» между мирами Игошка Шатунов делает многие ошибочные, неправильные вещи. Именно он по простоте душевной помогает солдатам поймать беглеца-Дангыра. Бездумность, машинальность, автоматизм героя-простофили оборачиваются бедой для человека, который не сделал ему никакого зла. В финале звучит запоздало-покаянный вопль виновника случившегося: – *Едрёна палка!.. Елки-палки!.. Едрёна палка!.. Да едрёна палка! <…> Погубил человека… ни за что, ни за что!* (Кедра Митрей 1988, с. 134). Но сделать уже ничего нельзя. И это один из случаев, когда в романе комический регистр переключается на трагический.

Таким образом, с помощью гротеска автор подвергает осмеянию лживость, греховность церкви, которая насильственным образом насаждает православную веру среди удмуртов. Игошка Шатунов по-своему соединяет между собой две сферы (народную и церковную), два модуса жизни (комическое и трагическое).

Трилогия «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле», 1932–1936) Г. Медведева – одно из лучших произведений российской многонациональной литературы, в котором через яркие художественные характеры отражены многообразные аспекты судьбоносных для крестьянства событий конца 1920-х – начала 1930-х годов.

Комическое в романе присутствует в разных формах. Во-первых, представлен комический персонаж, который функционально выполняет роль своеобразного шута. Это – некий адекват деда Щукаря из «Поднятой целины» М. Шолохова. Кузьпинь Ванюрка смешит своим кривляньем, рассказывает смешные истории, байки. Наделен комичной внешностью. Ванюрка постоянно акцентирует внимание на своем носе (если выразиться каламбурно – **нос**ится со своим **нос**ом): *Уз луы-а пӧлады ныpме мертчытыны?* (Медведев 1984, с. 90) ‘букв. «Не могу ли я к вам вонзить свой нос?’; *Мон сое ныр вылам пуктыса нуыны но быгато* (Медведев 1984, с. 90) ‘Я его, даже на свой нос посадив, смогу унести’; *Кузьпинь Ванюрка, курнос ныpзэ кутылыса, шузи тусо кариськыса, вераськоназы пыpиськиз* (Медведев 1984, с. 477) ‘Кузьпинь Ванюрка, потрогав курносый нос, прикинувшись дурачком, включился в разговор’; *Тани станция, пе, кылдыто. Нош мыным ныpме чуртнаны некытчы* (Медведев 1984, с. 256) ‘Вот, оказывается, станцию организуют. А мне некуда нос просунуть’; – *Ме тыныд! – Ванюрка гын сапег ныpзэ кышноезлэн макесаз вуттӥз* (Медведев 1984, с. 256) ‘ – На тебе! – Ванюрка своим носом-валенком ткнул жену в бедро’. *Сапег ныр* (‘нос – сапогом’) и *чатрес ныр* (‘курносый нос’) используются как сравнения и метонимии. Т. е. это своеобразная вариация человека-носа. Фаллическая ассоциация возникает на фоне его интереса к женскому полу и жалоб, что из-за «подкачавшего» носа женщины не обращают на него внимание. Внешность героя дорисовывается за счет длинных зубов, нашедших отражение в прозвище: «Кузьпинь» – длиннозубый. Хотя в большей степени это намек на балагурство Ванюрки.

В одной из первых глав романа-трилогии подробно нарисован ход организационного собрания, на котором крестьяне должны определиться, станут ли они объединяться в колхоз или будут продолжать вести индивидуальное хозяйство. Первые минуты всеобщим вниманием безраздельно пользуется Кузьпинь Ванюрка, который смешит, разряжает накаленную, напряженную обстановку. Реакция на него описана через разнообразные «смеховые» синонимы: *гудыртӥз ӧтчам* (Медведев 1988, с. 34) (‘собрание грохнуло от смеха’), *кӧтсы висьыны кутскымон огзылэсь кужмо огзы серекъяло* (Медведев 1988, с. 34) ‘смеются до колик в животе

один сильнее другого’, *синкыли пыр кисьтйське Пылька Сандыр* (Медведев 1988, с. 34–35) ‘*букв.* сквозь слезы проливается Пылька Сандыр’, *выльыс тыметыс ву кадь кисьтйськиз серекъян* (Медведев 1988, с. 35) ‘снова, как вода с плотины, полился смех’. Здесь наблюдается очевидная типология с атмосферой, царящей на первом организационном собрании, в романе М. Шолохова «Поднятая целина». С. Семенова пишет: «Шолохов созидает яркий образ коллективного народного тела, гудящего, визжащего, хохочущего, выбрасывающего острые реплики <…>, вводя читателей в стихию вольных нравов, озорства, острословия <…>» [Семенова 2005, с. 210]. В целом, мы полагаем, что удмуртский писатель, созидая свой художественный мир, находился под влиянием народной смеховой культуры и, конечно же, испытал воздействие и великого русского художника.

Организатор колхоза Яков Бутаров отстраненно наблюдает за собравшимися и пытается понять, у кого что на уме. Его тревожат несмеющиеся люди. Смех здесь служит своеобразной лакмусовой бумажкой, разделительным или соединительным сигнальным знаком. Несмеющиеся выделяются из *общей смеющейся* массы.

Когда на собрании наступает острый момент, снова наступает «звездный час» Кузьпинь Ванюрки, отвлекающего людей от грызни, ругани – в общем-то несмешной шуткой: *Кылзэ-э! Кылзйське-э! <…> Бадзым ивор верало!.. <…> Тани, учке, выль дэрем дйсяй. Ваньмыз… Быриз веранэ* (Медведев 1988, с. 37) ‘Слушайте! Послушайте! Важную новость скажу!.. Вот, посмотрите, новую рубаху надел. Все... Закончил’. Эффект смешного возникает на контрасте ожидаемо-важного и реально-обыденного. Люди снова едины – в стихии общего смеха над шуткой Кузьпинь Ванюрки. Результативен смех и в нейтрализации агрессии: *Сэрттйськизы, бус кадь сылмыса быризы вужересь тусъёс. Пересьёс мынянзэс пурысь но погмаськем туш пушказы ватйзы* (Медведев 1988, с. 38) ‘*букв.* Развязались, растворились (рассеялись), как туман, хмурые лица. Старики спрятали (затаили) свои улыбки в серых мятых бородах’. Состоялся успешный перевод конфликта в смех.

Заметим, что концепция героя-шута в трилогии постепенно меняется. Если вначале произведения смеховое поведение Ванюрки воспринимается благодушно и даже приветствуется, то затем персонаж становится объектом критики, перевоспитания. Его шутки начинают трактоваться как отвлечение, отрыв от коллективной работы. То, что *только для смеха*, начинает планомерно изживаться. Вырисовывается оппозиция: нерациональный, стихийный, естественный, неконтролируемый, бесполезный смех и рациональный, целенаправленный, полезный смех, смех по делу. *«Маскаръяськонлы асьмеос пумит ӧвӧл <…>. Жутсконлы, тыршонлы мед жутоз со. Асьмелы тыр серекъян кулэ. Искусственной серекъятон минутъем гинэ. Али серекъялозы, мукет минутэ солэн сйлыкез ӧвӧл ни. Улонэз озьы тупатоно, со тонэ ачиз мед шулдыръяськытоз»,* – внушает Матрос Сенька (Медведев 1988, с. 430) ‘Мы не против шуток <…>. Пусть они способствуют подъему, энтузиазму. Нам нужен полноценный смех. Искусственный смех на одну минуту. Сейчас посмеются, в другую минуту он уже не имеет почета. Жизнь надо выстроить так, чтобы она сама тебя развеселила’.

Руководитель колхоза Бутаров также по-новому смотрит на «функцию» смеха, создаваемого паясничаньем Кузьпинь Ванюрки: *Серекъятэ, мед серекъятоз – сыче вал мылкыд. <…> “Асьмелы таза серекъян кулэ. Ужъёсысьтымы тырмымтэосыз лек серекъян, адямиез тупатсконэ валтйсь серекъян кулэ. Вормемъёс шудбуро пальпотон, мынян, серекъян мед кылдытозы… Ванюркалэн серекъян кылдытонэз палдурескес”* (Медведев 1988, с. 423) ‘Смешит, пусть смешит – таково было отношение. <…> Нам нужен здоровый смех. Нам нужен смех над недостатками в работе, смех, способствующий исправлению человека.

Завоевания-победы пусть рождают счастливые улыбки, смех… Ванюркин смех однобокий’. Здесь мы наблюдаем стремление изменить органику человека во имя идеологии. Налицо несвобода смеха. «Серьезность в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. В такой серьезности всегда есть элемент страха и устрашения» (разрядка автора – *С. А.*), – пишет М. М. Бахтин [Бахтин 1990, с. 104].

Попытка переделать Ванюрку связана с его делегированием на совещание. Однако дело принимает комичный оборот, потому что по пути в район герой засыпает. Кузьпинь Ванюрка приходит на совещание, когда уже зачитывали резолюцию. Он испытывает *стыд*, страх перед колхозниками, доверие которых не оправдал. И эти переживания, казалось бы, должны его неузнаваемо изменить. Но программа героя стать «новым, советским Ванюркой» не выполняется. Это человеческий «материал», так и не поддавшийся переделке. На самом деле, Кузьпинь Ванюрка – единственный герой в романе, который погибает. Его убивает сбежавший из ссылки кулак. Для чего автору понадобился такой сюжетный поворот? Получается впечатляющий образ на острие контраста: вечный балагур, болтун вынужден запуганно-молчаливо носить в себе страшную тайну о встрече с врагом. Гибель героя смещает акценты, смешные черты шута, паяца отступают на второй план.

Вообще большинство героев Г. Медведева на грани смешного и драматичного. Например, внутренняя сущность середняков сопротивляется ломке традиционного образа жизни, традиционных ценностей. В результате зажатое, задавленное естество прорывается в трагикомичном свете. Таково поведение председателя Эшкабея Ондӥ, которого разоблачили в присвоении колхозного тарантаса.

На фоне других героев выделяется Пылька Сандыр, который воплощает в себе особый тип смехового. Вначале перед читателем предстает задавленный бедностью, комично-бескультурный герой, автор шутливо-грубоватых задирок, подковырок. Он может посмеяться над физическими недостатками человека, как в случае с хромым Матрос Сенькой. Ломаная удмуртско-русская речь также комизирует его образ. Активно включившись в коллективизацию, Пылькин преображается и мечтает провести в жизнь свои революционные планы. Героя не устраивают темпы как человеческой, так и природной жизни, он настроен на скорый, незамедлительный результат, каким бы путем он ни был достигнут. Например, Пылькин категорически не приемлет того, что рябина вначале цветет, а затем плодоносит. Согласно его парадоксальной логике должно быть наоборот (*мыддорин*): *Шоналскы – тыныд емыш, отӥяз кидысэз но, сяськаез но, куарез но луоз* (Медведев 1988, с. 505) ‘Размахнись (замахнись) – тебе плод (результат), а там и семена, и цветы, и листья будут’. Т. е. это тоже вывернутость наизнанку.

Пылькин мечтает об улучшении породы человека. Поставив цель построить за год сорок новых домов, не имея на то ни материалов, ни рабочих рук, он истово сокрушается, почему у человека не четыре руки, а только две: *… ог парeныз кораськы, мукетъёсыныз вӧлы яке тӥр ик куты. Чик удалтымтэ кадь йӧтӥз али солы калык* (Медведев 1988, с. 501) ‘… одной парой рук занимайся рубкой, другими руками обтесывай или снова возьми топор. Очень несовершенным-неудачным показался сейчас ему народ’. Автор заостряет образ за счет его двойника – Лёгора, вместе с которым они дрались в гражданскую войну и проповедуют принцип: «Руби!» Согласно той же парадоксальной логике, друг готов разобрать свой дом, чтобы у Пылькина появилось сорок бревен для строительства новых домов. Таким образом, в лице Пылькина автор создал образ, который не только смешон, но смешон до опасного

в своих алогичных, абсурдных мыслях и поступках, деформированных и искаженных представлениях о путях строительства новой жизни.

Итак, комическая составная ярко выражена в рассмотренных нами романных произведениях удмуртских авторов, созданных в конце 1920-х – начале 1930-х годов, наряду с трагическим, лирическим началами.

Ряд персонажей из рассмотренных романов – Игошка Шатунов, Гондыр, Кузьпинь Ванюрка – имеет непосредственное отношение к «удмуртской галерее» смеховых героев, героев-чудиков. Как правило, их комический статус связан с промежуточным положением между «культурным» и «природным», «городом» и «деревней», «русской» и «удмуртской» культурой и т. д.

В романе «Секыт зйбет» Кедра Митрея отрицающий смех направлен против церкви и реализуется в форме пародийной травестии.

В двух других романах – «Вурысо бам» и «Лӧзя бесмен» – изображена современная для авторов действительность, и комическими объектами являются не совершенные с точки зрения социалистических норм герои-чудики, требующие переделки (Гондыр, Звонов, Кузьпинь Ванюрка).

М. Коновалов гиперболизировал условность персонажей через господство зооморфных уподоблений. Его герои по существу уравнены в смеховом плане. Писатель актуализирует роль наглядного смеха (карикатуры) в социалистическом обществе. Смех соединен со стыдом.

Г. Медведев – единственный автор, кто ввел в свой роман героя-балагура, героя-пересмешника, увеселителя. Но его смех подвергается критике. Ибо оказывается, что это – ущербно, неполноценно смеющийся человек. Четко видна соцреалистическая установка поставить смех под контроль, на службу. Происходит насилие над смехом. Наблюдается стремление регулировать нерегулируемое. Через образ Александра Пылькина раскрывается абсурд, алогизм поступков революционных деятелей. Герои Г. Медведева «корчатся» в болезненных муках перехода к новой жизни и ведут себя трагикомично.

§ 6. Тема войны в творчестве удмуртского писателя-фронтовика И. Г. Гаврилова

Важные страницы жизненной и творческой биографии И. Гаврилова связаны с участием в Великой Отечественной войне: он служил в 21 гвардейской стрелковой дивизии, имея назначение литературного работника дивизионной газеты «Победа за нами». 8 мая 1943 года Игнатий Гаврилович делает в своем Дневнике запись: *Туннэ нуналысен мон армейской газетлэн спец. корреспондентэз* (Гаврилов 1993, с. 147) ‘С сегодняшнего дня я – спец. корреспондент армейской газеты’. Соответственно на страницах газеты «Победа за нами» выходили его корреспонденции, написанные в жанре фронтовых очерков, репортажей, рассказов, посвященные мужеству и подвигам солдат, военным будням и т. д.

Ценным документом, позволяющим получить представление о фронтовой жизни И. Гаврилова, об испытываемых им каждодневных ощущениях, переживаниях, его психологическом и душевном состоянии, о процессе публицистического и художественного творчества, является упомянутый выше Дневник, который был обнаружен в архивах писателя и подготовлен для публикации в журнале «Молот» (1982. № 2, 5, 7, 12) А. Ермолаевым. Как можно увидеть из записей в Дневнике, сам И. Гаврилов написанное иногда называет «журналом», иногда – «блокнотом». Выясняется и то, что часть дневниковых записей была утеряна, об этом пишет сам автор: *13 июле кутскем дневникме толон ышти* (Гаврилов 1993, с. 155) ‘Дневник, начатый 13 июля, вчера потерял’. Подчеркивая значимость Дневника И. Гаврилова, А. Ермолаев

отмечает, что это – непосредственный документ о войне («война сярысь соку ик кылдытэм документ») [Ермолаев 1993, с. 231].

Дневник раскрывает парадоксальную ситуацию: постоянно находясь на передовой, добывая материал о военной обстановке, о подвигах бойцов и публикуя его на страницах газеты «Победа за нами», И. Гаврилов никогда не терял связь с родной литературой, писал стихи, рассказы, повести, создавал пьесы, работал над романом; вероятно, все это помогало ему выживать в этой страшной войне.

Рассмотрим, как Дневник отражает работу И. Гаврилова в качестве фронтового корреспондента.

Здесь идет краткая фиксация боевых сюжетов, фактов и событий военной реальности, которые позже описываются им в корреспонденциях. Сам автор пишет о том, что эти две работы у него идут параллельно.

О том, что И. Гаврилов писал свои материалы, находясь в гуще боев, говорят многие строки Дневника, отражающие горячее дыхание войны: *Ветлӥ нырысетӥ батальонэ… Кӧня татӥ пуляос лобало. Ӧжытак возьматскид ке, немец снайпер соку ик йырад пуля кузьмалоз…* (Гаврилов 1993, с. 145) ‘Ходил в первый батальон… Сколько здесь пуль летает. Немножко обнаружишь себя, снайпер тотчас подарит пулю в голову…’; *Кытын бой мынэ, монэ отчы лэзё. Огвакыт кожасько вал ини, улэпкын уг ни пот мон татысь* (Гаврилов 1993, с. 161) ‘Где бой идет, меня туда направляют. В одно время уже казалось, что я не выйду отсюда живым’; *Туннэ уин мыно самой передоке* (Гаврилов 1993, с. 179) ‘Сегодня ночью пойду на самую передовую’; *Каждой нунал ветлӥсько улон сӥньыс нюжы вылын* (Гаврилов 1993, с. 170) ‘Каждый день хожу по краю жизни’; *Кыкетӥ нуналзэ ини татӥ ветлӥсько, материал люкаса. Ужаны туж шуг. Пуляос шулало, снарядъёс пушто* (Гаврилов 1993, с. 164) ‘Второй день уже хожу здесь, собирая материал. Работать очень сложно. Свистят пули, взрываются снаряды’; *Толон-валлян автоматчикъёс доры ветлӥ. Туби высоткае, нош матын ик нюлэс дурын немец. Сидоренкоен вераськи. Ох, ож!..* (Гаврилов 1993, с. 175) ‘Позавчера ходил к автоматчикам. Поднялся на высоту, а тут очень близко около леса немцы. Поговорил с Сидоренко. Ох и сражение!..’.

В Дневнике звучат имена многих солдат, ставших героями фронтовых очерков И. Гаврилова: *Геройёс трос. Крутов, Голубев но мукетъёсыз. Соос газетын* (Гаврилов 1993, с. 190) ‘Героев много. Крутов, Голубев и другие. О них написано в газете’; *Туннэ Лемешев сярысь материал гожтӥ* (Гаврилов 1993, с. 179) ‘Сегодня написал материал о Лемешеве’; *Та жугись-конысь геройёсмес возьматӥ (лейтенантъёс Талапов, Кузнецов, рядовой Бабчин но мукетъёс)* (Гаврилов 1993, с. 177–178) ‘Показал героев этого сражения (лейтенанты Талапов, Кузнецов, рядовой Бабчин и другие’; *Геройёсмы – Столяров, Сидоренко, Сметанин, Поздняков но мукетъёсыз* (Гаврилов 1993, с. 175) ‘Герои – Столяров, Сидоренко, Сметанин, Поздняков и другие’; *Толон Столяров сярысь материал дасяй. Вот герой* (Гаврилов 1993, с. 160) ‘Вчера подготовил материал о Столярове. Вот герой’.

В ряде случаев автор Дневника лаконично описывает суть боевого подвига солдат: *Ӵуказе нош ик жугиськон доры мыно. Янин ст. лейтенант сярысь материал дасяй. Тушмон котыртэме сюрыса, зол жугиськем. Берпум патронэз – аслыз* (Гаврилов 1993, с. 177) ‘Завтра снова пойду туда, где бой. Подготовил материал о ст. лейтенанте Янине. Попав в окружение, сражался храбро. Последний патрон – для себя’; *Кочергин – отделенилэн командирез – кык пол ранить луыса, отделенизэ бое нуиз. Со сярысь материал лэсьтӥ* (Гаврилов 1993, с. 176) ‘Кочергин – командир отделения – дважды раненный повел свое отделение в бой. О нем

сделал материал’; *Толон мон витьтон укмысэ, нырысетӥ батальонэ лыктӥ. Петренко снайпер ласянь материал люканы. Со ини 93 фрицез вием. Жоген сю тырмоз. Со дырлы материал дасяно* (Гаврилов 1993, с. 151) ‘Вчера я приходил в пятьдесят девятую, в первый батальон. Подготовить материал о снайпере Петренко. Он уже 93 фрица убил. Скоро будет сто. К тому времени надо подготовить материал’; *Саперъёс выжез куашкатӥзы тушмонлэн ныр улаз. Со сярысь материал дасяй* (Гаврилов 1993, с. 167) ‘Саперы под носом врага обрушили мост. Об этом подготовил материал’. Образ войны точен и достоверен в корреспонденциях И. Гаврилова именно потому, что он разговаривал с героями своих очерков, узнавал подробности сражений из первых уст или опирался на свидетельства очевидцев: *Кема вераськи Пономарёвен туннэ. Со туж капчи мылкыдо кылиз. Ведь али но рядовой* (Гаврилов 1993, с. 151) ‘Сегодня долго беседовал с Пономарёвым. Он остался в хорошем расположении духа. Ведь до сих пор рядовой’.

Дневник подтверждает, что для И. Гаврилова сложности были связаны не только с близостью передовой, но и с испытываемыми творческими муками. В записи от 23 ноября 1943 года И. Гаврилов пишет о выполнении боевого задания: *«Витьтон укмыс» вылэ тушмон туж лек омыръяськиз кызь одйгетӥ числое. Тужгес но зол жугиськизы «кызь сизьымъёс». Со сярысь бадзым материал лэсьтӥ. Ой бен, ужано луиз…* (Гаврилов 1993, с. 161 ‘На «пятьдесят девятую» враг ожесточенно наступал двадцать первого числа. Особенно геройски сражалась «двадцать седьмая». Об этом сделал большой материал. Ох и, пришлось потрудиться…’. Однако уже в следующей записи автор выражает переживание по поводу того, что его материал был признан слабым и подвергся критике со стороны полковника. Таким образом, Дневник, помимо всего, отражает и неудачи творческого характера, трудности, испытанные автором в процессе освещения боевых эпизодов.

В Дневнике есть строки, подтверждающие, сколь неустанен был труд работника газеты И. Гаврилова: *Поздняков сярысь материалэ потӥз тани. Быдэс газетын мынам материалэ* (Гаврилов 1993, с. 175) ‘Вышел материал о Позднякове. Вся газета целиком состоит из моих материалов’.

В ряде случаев И. Гаврилов уточняет жанровый характер своих публикаций: *Толон газетамы боевой эпизод сётӥ* (Гаврилов 1993, с. 122) ‘Вчера в газету дал боевой эпизод’; *Вуко гурт доры сюрес урдсы Шор капитанэз ватӥзы. Йыртышказ пуля пырыса, ныртӥз потэм. Вань батареяос куинь пол залп сётӥзы. Шор сярысь туннэ очерк лэсьтӥ* (Гаврилов 1993, с. 130) ‘Около деревни Мельница у дороги похоронили капитана Шора. Пуля, войдя в затылок, вышла через нос. Все батареи три раза дали залп. Сегодня сделал очерк о Шоре’; *Толон 12 часозь уин пуки – марш сярысь куинь статья дасяй* (Гаврилов, с. с. 174–175) ‘Вчера сидел до 12 часов – подготовил три статьи о марше’. Другие материалы И. Гаврилов мыслит как рассказы. Любопытно, что в записи от 7 января 1944 года писатель перечисляет 14 микросюжетов, на основе которых могут быть построены его будущие новеллистические произведения, например: *Засада – разведчикъёс тэльын возьмасько* (Гаврилов 1993, с. 188) ‘Засада – разведчики затаились в лесу’.

Материал об увиденном вдохновляет И. Гаврилова на создание художественных произведений, творческие идеи, задумки, замыслы просто раскиданы по всему Дневнику, например: *Туннэ мон пульбатын. Умой пумитазы татын. Материал умой шедьтӥ. Одйг пичи пи, раненой. Со сярысь повесть гожтыны малпасько* (Гаврилов 1993, с. 137) ‘Сегодня я в пульбате. Хорошо здесь встретили. Собрал много материала. Один маленький мальчик, раненый. Думаю о нем написать повесть’.

В Дневнике мы находим подтверждение тому, что И. Гаврилов, выполняя каждодневную работу военного корреспондента, размышлял и о более масштабных проектах: *Табере мон быгато ни асьме часть сярысь бадзым книга гожтыны. Яке нимаз рассказъёс но очеркъёс* (Гаврилов 1993, с. 165) ‘Теперь я уже смогу о нашей части написать большую книгу. Или отдельные рассказы и очерки’.

Таким образом, судя по Дневнику, можно заметить, что в военных корреспонденциях И. Гаврилова наблюдается внимание к отдельным эпизодам, конкретным случаям, произошедшим с солдатами 21 дивизии, которые могли бы послужить примером героизма, бесстрашия для других. В статье «Пероен но пычалэн» А. Ермолаев подчеркивает: «Дневникын верам адямиос но ваньмыз зэмос адямиос сычеесь, кычеен соосыз автор адзиз гожтоно нуналаз но часаз. Гаврилов та адямиос пӧлысь куд-огеныз ялан пумиськылйз, мукетъёсыныз – огпол яке кӧня ке пол гинэ. <…> Со – бадзым война сярысь зэмос документ. Тӥни та бордын та дневниклэн дуныз но ноку вужмонтэм кужымез» («Люди, о которых речь идет в Дневнике, показаны точно такими, каковыми автор увидел их в тот день и час, когда писал о них. С некоторыми из этих людей Гаврилов встречался многократно, с другими – один или несколько раз. <…> Это – подлинный документ о большой войне. Вот в этом ценность и неиссякаемая сила этого дневника) [Ермолаев 1982, с. 17].

Материалы военной публицистики И. Гаврилова легли в основу его художественных произведений, в частности, повести «Гвардейцы», написанной в 1950 году. Данное произведение было подготовлено к печати А. Ермолаевым и увидело свет в 1979 году.

Повествование о славном боевом пути 21-й гвардейской стрелковой дивизии автор начинает с декабря 1942 года и заканчивает октябрем 1943 года. Война в повести И. Гаврилова предстает не только как смертоубийственное противостояние воюющих сторон, но и как тяжкий труд, заключающийся в многокилометровых маршах, рытье окопов, обустройстве быта и т. д.

В произведении описана боевая операция масштабного значения, цель которой – разрушить опорный район немцев, состоящий из городов Великие Луки, Невель и Новосокольники. Писатель-фронтовик с абсолютным знанием дела описывает детали операции, взаимодействие разных видов войск.

Автор-повествователь умело рисует параллельные картины боев, перемещаясь и перемещая читателя с одной точки на другую. Наряду с масштабными ракурсами, нередко представлены детали, которые могут быть увидены только бойцами, вступившими в непосредственный рукопашный бой, находящимися лицом к лицу с врагом.

В повести одним из пространственных объектов, в зоне которого разворачиваются бои, является здание церкви, играющее роль своеобразной крепости.

Писатель не рисует войну как победное шествие наших солдат. И неоднократно высказываемое героями желание жить, выжить звучит в повести как естественное человеческое желание. В произведении не раз упоминаются страшные человеческие потери, что соответствовало объективной реальности.

Характерно, что автор постоянно воссоздает звуковой «портрет» войны, передавая таким образом ее зловещий характер: *Кужмо гуретыса, асьме самолётъёс вуизы. Немецкой зениткаос вис карытэк утыны кутскизы. <…> Артиллерилэн гудыръямез, самолётъёслэн куаразы, немец зениткаослэн куаньгетэмзы – ваньмыз ик огаезяськиз, огъя кышкыт гуретэмлы пӧрмиз* (Гаврилов 1993, с. 9) ‘Издавая сильный вой, прилетели наши самолёты. Немецкие зенитки

начали беспрерывно лаять. <…> Грохот артиллерии, звуки самолётов, тявканье немецких зениток – все слилось в едином страшном вое’.

В центре внимания автора – человеческие характеры и их военные судьбы. Читатель знакомится с такими героями, как Василий Захаров, Ларин, Рыбин, Турбин, Виктор Ёлкин, Петренко, Белов, Зубарев и др. Автору удалось показать живых людей в ситуации «человек на войне». Одним из наиболее полновесных образов является комвзвода лейтенант Василий Захаров, наиболее близкий к авторскому идеалу. Захаров – толковый и требовательный, вместе с тем, человечный командир. Он талантливо руководит взводом, заботится о людях, безошибочно постигает тактику противника, всегда стремится основательно и добросовестно укрепить оборону: *Бен, котькудйз тодэ: Захаров кутскиз бере, пуктэм ужез пумаз вуттытэк уз дугды* (Гаврилов 1993, с. 39) ‘Да, каждый знает: если Захаров взялся за дело, не остановится, пока не доведет его до конца’.

По многим своим чертам антиподом Захарова является Рыбин, при этом нельзя сказать, что этот персонаж нарисован исключительно в отрицательном ракурсе, ибо писатель реально стремится показать неоднозначность человеческого характера. Рыбин – легковесный, поверхностный человек: из-за его халатности гибнут люди, т. к. он не распорядился о подготовке окопов, а немцы пробивают оборону. Вначале у него не хватает смелости признаться в своей вине, поэтому он говорит неправду, и только перед лицом смерти герой раскрывается в своих лучших чертах.

Рыбин не лишен амбиций, не чужд бахвальства. Его назначают ротным командиром вместо заболевшего Ларина, и он входит в роль, преображается: *Табере ачиз ик вошtйськиз кадь: боецъёсын строгой луиз, вераське резяк но шерос гинэ, нош батальонлэн командирез азьын ассэ возьматон понна ушъяське* (Гаврилов 1993, с. 74) ‘Теперь как будто сам даже преобразился: с бойцами стал строг, разговаривает резко и отрывисто, а перед командиром батальона, выслуживаясь, себя нахваливает’. Рыбин – человек настроения, он часто ругает подчиненных, вымещая на них свою злость. Данный герой способен и на подлость: он рвет письмо Захарова, адресованное Гале, в которую влюблен. Отрицательные черты Рыбина мотивированы повествователем его семейным воспитанием: *Фронтын солэн пöяськон, ушъяськон но вылтïяськон сямыз быдэсак кыре потïз* (Гаврилов 1993, с. 79) ‘На фронте его привычка врать, хвалиться и высокомерничать полностью вылезли наружу’; *Рыбин азьло сямен ик йöнъяське, солдатъёсыз но сержантъёсыз шоры кесяське. Тышкаськылэ со ваньзэсты. Боецъёслы со атай öз луы, лек начальник луиз. Соин сое боецъёс öз яратэ. Ваньзы Ларинэз возьмало* (Гаврилогв 1993, с. 79–80) ‘Рыбин, как и прежде, ведет себя надменно, кричит на солдат и сержантов. От него достается всем. Для бойцов он не стал отцом, стал сердитым начальником. Потому бойцы его не полюбили. Все ждут Ларина’. Рыбин также нарисован в контрасте с ротным командиром Лариным, идеальные черты которого повествователем связаны с его происхождением из рабочей семьи.

Разведчики, снайперы, артиллеристы, танкисты – обо всех писатель-фронтовик пишет со знанием дела. С одной стороны, большое внимание уделено различным типам командиров, и в какой-то мере это произведение можно отнести к «лейтенантской» прозе. С другой стороны, особую симпатию вызывают образы рядовых бойцов, на плечи которых легли все тяготы войны: это солдат-артиллерист Иван Захаров, геройски подбивший немецкие танки; танкист Зубарев. Своеобразным Василием Тёркиным, идеальным образом бойца, является Ёлкин Виктор. Одним из приемов изображения героев служат портретные характеристики: *…пичи гинэ мугоро, питрес ымныро, ӵужалэс йырсиё егит солдат Ёлкин Виктор* (Гаврилов

1993, с. 10) ‘...невысокого роста, круглолицый, с соломенными волосами молодой солдат Ёлкин Виктор’.

Наряду с воссозданием точных примет военных будней, переживаемых тягот автор уделяет внимание взаимоотношениям воинов, их нравственному облику. Так, Захаров и Рыбин раскрываются в любовных отношениях с Галей Шишкиной. Характерно, что любовь возвышает Рыбина, делает его лучше.

Одним из эпизодических, тем не менее, интересных образов является образ лейтенанта Павлова, инструктора дивизионной газеты, возможно, срисованный автором с себя: и с точки зрения внешности, и внутренних переживаний. *…Захаровлэн взводаз вуиз пурысь шинелен, пичи гинэ мугоро лейтенант Павлов, дивизионной газетлэн инструкторез* (Гаврилов 1993, с. 68) ‘…Во взвод Захарова прибыл инструктор дивизионной газеты лейтенант Павлов, в серой шинели, невысокого роста’. В стычке Рыбина с Павловым, упрекающим инструктора за неучастие в боевых действиях, наверняка, отразился собственный комплекс вины И. Гаврилова. Именно здесь описывается сама форма добывания информациим – общение с бойцами, умение их разговорить, незаметно втянуть в разговор. Присутствует интересная и важная деталь: солдаты не желают приукрашивания их боевых заслуг, не хотят быть представленными лучше и красивее, чем есть. Они буднично-деловиты: *Кызьы вии немецез? Ыби но тӥни* (Гаврилов 1993, с. 67) ‘Как убил немца? Выстрелил и все’.

В финальных главах нарисован бой за высоту Птахино, в ходе которого наши войска понесли большие потери. Погиб и лейтенант Рыбин. Но перед этим успел повиниться, признаться Ларину, что всегда хотел быть как он, завидовал ему, таким образом, герой проявил высоту духа. Последние страницы повести писатель «закрывает» на победно-оптимистической ноте: *Птахино гурезь понна нюръяськон асьмелы бадӟым вормонэн йылпумъяськиз* (Гаврилов 1993, с. 103) ‘Сражение за высоту Птахино закончилось для нас большой победой’.

В эпилоге автор-повествователь коротко знакомит читателя с положением дел в роте, в батальоне и других подразделениях войск, стоящих у города Великие Луки.

Дневник И. Гаврилова, создаваемый автором параллельно с газетными корреспонденциями, а также его повесть воспринимаются как художественная хроника, как летопись Великой Отечественной войны – летопись горя и мужества, суровых испытаний и высокой доблести. Эти публицистические и художественные документы создавались человеком, который ощущал себя солдатом, участником великой и справедливой битвы с фашистами, человеком, для которого слова правды были оружием, разящим врага.

Игнатий Гаврилов в своих публицистических материалах изображает то, что видел своими глазами, делится тем, что пережил, или рассказывает историю какого-то человека, с которым его свела война. В них дается портрет героя – обыкновенного солдата или офицера передового края, отражены жизненные обстоятельства, формировавшие характер, подробно изображен тот бой, в котором он отличился.

Тема Великой Отечественной войны также нашла отражение в романе И. Гаврилова «Вордӥськем палъёсын» («В родных краях», 1943–1961) и пьесе-драме «Вормисьёс» («Победители», 1947) и др. Характерной особенностью художественного стиля И. Гаврилова является перетекание образов и фабульных ходов из одного произведения в другое, сходство некоторых коллизий и идентичность типажей, повторяемость образных мотивов.

В трилогии И. Гаврилова «В родных краях», изначально посвященной проблеме формирования национальной интеллигенции в послереволюционные годы, непосредственное изображение военных событий происходит в третьей книге. Один из ведущих героев, Сергей

Климов, оказывается на фронте осенью 1942 года, что соответствует факту биографии самого И. Гаврилова. Писатель сосредоточивает своих героев в одной войсковой части, как бы «перенеся» характер их отношений из мирной жизни во фронтовую обстановку. Так, рядом с Сергеем Климовым на войне оказались: дорогая его сердцу Катя Сергеева, с которой в свое время жизнь его развела, соперник-оппонент Василий Камашев, односельчанин, колхозный активист Иван Багоров и др. Как отмечает И. Вишневская, подобная ситуация была весьма характерна для пьес военного времени, в которых «воевали целыми кланами, то и дело встречая родных, сталкиваясь с любимыми, спасая сыновей, находя братьев, оказываясь в окопах и партизанских лесах вместе с друзьями и соседями, мужьями и отцами» [Цит. по: История русской литературы XX века (20–50-е годы)… 2006, с. 552]. По типажу Сергей Климов напоминает Захарова из повести «Гвардейцы», Василий Камашев – Рыбина. Отличие заключается, во-первых, в явном автобиографизме персонажей из трилогии «В родных краях» (об этом писал и сам автор); во-вторых, Василий Камашев, в сравнении с Рыбиным, больше тяготеет к отрицательному типажу. Противостояние между Климовым и Камашевым, соперничество из-за Кати Сергеевой продолжаются в течение всего романного времени, достигнув апогея в военных эпизодах трилогии. Таким образом, борьба против общего врага осложнена в книге личными конфликтами. В то же время рассуждения Камашева о бессмысленности вражды, зазвучавшие из его уст в финале романа, способствуют новому прочтению его образа: *Мар понна керетйськом, Серга? <…> Мае шедьтй? Мар лэсьтй? Мар ӟечсэ кельто? Семьяе но тани ӧвӧл. Ӟэмзэ но, ма понна адями дунне вылын улэ?* (Гаврилов 1988, с. 701) ‘Из-за чего враждуем, Серёга? <…> Что я нашел? Что сделал? Что хорошего оставлю после себя? Вот и семьи нет. И вправду, для чего человек живет на земле?’

Во фронтовой биографии Сергея Климова нашла отражение и такая жизненная деталь, свойственная автору романа, как фиксация в записной книжке историй, услышанных от солдат: *Отчы Сергей аслэсьтыз адӟемъёссэ, малпанъёссэ, пӧртэм адямиосын пумиськемъёссэ гожъя. Берло дыре жугиськонъёс но жугиськонъёс. Кӧня геройёс!* (Гаврилов 1988, с. 655) ‘Туда Сергей записывает увиденное, свои мысли, впечатления от встреч с разными людьми. В последнее время бои идут за боями. Сколько геройских поступков!’ Как отмечалось выше, материалы Дневника, который вел И. Гаврилов на войне, в дальнейшем были им художественно осмыслены и использованы в художественном творчестве, а сам Дневник опубликован в книге «Гвардейцы».

В дневниковой записи, датированной 20 мая 1943 года, И. Гаврилов пишет: *Мынам йырам выль тема – пьеса гожтыны. Нимзэ уг тодйськы на, только со одйг батальонэз возьматоз. Главной герое Рыбин Арк. Дан. Вашкала город. Отын вань крепость-монастырь. Батальон отын. Город немецъёс киын* (Гаврилов 1993, с. 147) ‘У меня возник замысел новой пьесы. Название пока не придумал, однако она будет показывать один батальон. Главный герой – Рыбин Арк. Дан. Старинный город. Там есть крепость-монастырь, который занимает батальон. Город в руках у немцев’. 4 сентября 1943 года писатель-фронтовик делает запись: *Толонваллян лыдӟи Симоновлэсь «Русские люди» пьесазэ. Соин табере мон «Крепость» пьесае шоры мукетгес учкыны кутски* (Гаврилов 1993, с. 156) ‘Позавчера прочитал пьесу Симонова «Русские люди». После этого на свою пьесу «Крепость» начал смотреть по-другому’. Итак, записи в Дневнике помогают воспроизвести творческую историю пьесы, которая также имела промежуточное название «Виктор Пислегин», но в конечном итоге была озаглавлена «Вормисьёс» (‘Победители’) и обозначена как героическая драма.

Действия в пьесе происходят в начале войны, недалеко от Ленинграда; наши войска отступают. Драматург пытается соединить в произведении несколько планов: один связан с работниками детдома, которые вместе с детьми укрываются в монастыре, другой – с армейскими частями, ведущими военные действия.

Писатель стремится выстроить разнообразные виды конфликтов и конфликтных отношений. Так, среди воспитателей детдома противопоставлены друг другу Клавдия Сергеевна, которая уверена в победе наших войск, и Бурыкин Антон, сеющий панику, пессимизм, не верящий в силы Советской Армии и распространяющий пораженческие настроения. В конечном итоге Бурыкин бежит через подземные ходы монастыря, попадает к немцам и выдает информацию о резервах русских, в том числе сообщает о тайном подземном пути, ведущем в монастырь. Таким образом, данный герой воплощает в себе образ предателя, это «чужой среди своих».

Один из микроконфликтов развивается между немецким лейтенантом и обер-лейтенантом. Данные персонажи ведут диалог-полемику о стойкости советских солдат, о том, что их мало, но невозможно победить. Таким образом, писатель пытается дифференцировать образ врага.

Среди героев-бойцов данной пьесы фигурирует Виктор Пислегин: драматург воссоздает героический образ уроженца удмуртской земли, танкиста, Героя Советского Союза, участника советско-финской и Великой Отечественной войн. Во второй картине Пислегин и несколько других солдат переодеваются в немецкую и крестьянскую одежду (под видом роющих окопы крестьян) и действуют на территории расположения немцев. Пислегин отправляет мальчика Колю с донесением капитану о времени наступления немцев с целью отбить монастырь. Монолог раненого Пислегина, прорывающегося к своим, наполнен глубоким трагизмом: *Одйг бой – быдэс даур! Кӧня кыстйськоз на война?.. Кӧня тайе бойёс луозы на?.. Кӧня даур улоно солдатлы?..* (Гаврилов 1953, с. 162) ‘Бой – целая вечность! Сколько еще будет продолжаться война?.. Сколько еще будет таких боев?.. Сколько веков надо прожить солдату?..’. Прием воспоминаний, благодаря которому герой в тяжелой, опасной ситуации мысленно возвращается в родной дом, делает образ героя близким, земным и человечным: *Пуштовае мынам, вордскем бусыосы, Ува шуре…* (Гаврилов 1953, с. 162) ‘Мой Пуштовай. Мои родные поля, моя река Ува…’. Герой Советского Союза Виктор Пислегин погиб 24 июля 1941 года в бою под деревней Югостицы Лужского района Ленинградской области. Но драматург оставляет своего героя в живых. Переименование пьесы, изначальной названной «Виктор Пислегин», в «Победители» вполне в духе своего времени, когда было актуально возвеличить коллективного героя и массовый подвиг.

К ведущим действующим лицам в пьесе также относятся капитан Евдокимов, младший лейтенант Рыбин и др. Фигура Рыбина, таким образом, встречается и в «Гвардейцах», и в данной пьесе, и образ нарисован практически в одном ключе: это анархичный, неглубокий, импульсивный человек, не отличающийся дальновидностью. К примеру, Евдокимов требует, чтобы бойцы рыли глубокие окопы, Рыбин сопротивляется этому приказу: *Чудак асьмелэн командирмы! Монастырь – ачиз крепость, нош капитан со котырысь вань музъемез бугыр поттэ* (Гаврилов 1953, с. 140) ‘Чудак наш командир! Монастырь – сам крепость, а капитан заставляет вокруг него перерыть всю землю’. Реплика Виктора Пислегина подтверждает его серьёзность и основательность: *Секыт ке ужад, тыр сиёд, Рыбин* (Гаврилов 1953, с. 140) *букв.* ‘Тяжело поработаешь, сытно покушаешь, Рыбин’. Пислегин, в отличие от Рыбина, осознает, что враг силен, что война будет тяжелой и долгой:

Тушмон, Рыбин, кужмо, амало но кышкыт! (Гаврилов 1953, с. 144) ‘Враг, Рыбин, сильный, коварный и опасный!’.

Когда человеческие силы и запасы боеприпасов иссякают, Рыбин предлагает оставить монастырь, полагая, что надо действовать по ситуации. Однако Козлов призывает держаться, не сдавать позиции, ждать Пислегина. Здесь возникает ситуация выбора: сберечь людей, оставив позиции (Рыбин), или погибнуть, защитив позиции (Козлов, Пислегин). Однако Рыбин быстро признает свою ошибку. В этом смысле герой демонстрирует свою лабильность.

Драматург уделяет внимание и любовным линиям пьесы. Усложняя драматические перипетии, он сталкивает в любовном конфликте Рыбина и Бурыкина, влюбленных в работника детдома Валентину.

Развязка пьесы заключается в том, что русские чудесным способом справляются с немцами, пробравшимися в монастырь по подземным путям: они вначале закрываются от фашистов массивными дверями, после чего Пислегин предлагает закрыть немцев и с противоположной стороны. В финале немцев пленили, слышны звуки приближения наших войск. С одной стороны, крепость-монастырь символизирует крепость человеческого духа. С другой стороны, просматривается явно облегченное решение драматических коллизий в духе официально приветствовавшегося оптимизма.

В целом, героико-патриотическая пьеса И. Гаврилова по своему духу и складу во многом близка к пьесам русских авторов: К. Симонова, Л. Леонова, А. Корнейчука, К. Федина, Б. Лавренева и др.

Таким образом, И. Гаврилов создал образ войны на основе своего жизненного и творческого опыта, он находился в творческом поиске, создавая разножанровые вариации художественных и художественно-публицистических текстов. В произведениях И. Гаврилова о войне проявляется «соединение документально-репортажного и романтико-патетического стиля, распространенного в литературе 1941–1945 гг.» [История русской литературы XX века (20–50-е годы)… 2006, с. 26]. Заслуга писателя – неоднозначность воссозданных характеров, хотя одновременно проявляется недостаточность индивидуализации образов героев.

§ 7. Тема «отцов» и «детей» в удмуртской литературе

«Поколенческая» коллизия «отцы – дети», «отцы – сыновья» характерна для художественной традиции как русской, так и удмуртской литературы. Так, в 1920–1930-е годы она разворачивается в творчестве Кедра Митрея, М. Коновалова, Г. Медведева, в 1960–1970-е годы – в произведениях Г. Красильникова, Р. Валишина, Ф. Васильева и других.

Как отмечает Е. М. Мелетинский, «в архаике в мифе <…> амбивалентные или даже антагонистические отношения поколений, отца (или дяди с материнской стороны) с сыном (или племянником) были связаны отчасти с инициацией молодого героя, отчасти – с борьбой, явно или неявно сопровождающей или символизирующей смену поколений» [Мелетинский 1994, с. 112].

Слышны ли семантические отголоски архаики в отношениях отцов и детей, рисуемых удмуртскими художниками? Какие коррективы внесла история XX столетия, сформировавшая сознание писателей? Какую роль сыграло национальное самосознание и национальные традиции?

Удмуртский этнограф В. Е. Владыкин подчеркивает: «В традиционном удмуртском обществе еще нет жесткого отчуждения, более того, всячески проповедуется и исповедуется преемственность между поколениями, в этом видится условие и важная гарантия

стабильности и вечности жизни, ее бесконечного развития. В семейных заповедях удмуртов говорится: «Благами, дарованными старшими, мы живем!», «Дети пусть умножат славу своих отцов-матерей!» [Владыкин 1994, с. 309–310].

Но, в целом, конфликт между отцами и детьми лежит в самой природе вещей и потому неизбежен. С одной стороны, он символизирует движение времени, диалектику, борьбу «нового» со «старым». Но это не исключает возможности и необходимости наследовать молодыми духовные ценности отцов, ибо преемственность – это тоже условие человеческого прогресса и стабильности миропорядка.

При объективности противоречий между поколениями важен вопрос об этике отношений старости и молодости. «Сыновние чувства предполагают благовейное отношение к родителям, прошедшим трудный жизненный путь. Чувство сыновства ограничивает свойственный юности эгоизм. Но если случается порой, что заносчивая юность переступает черту дозволенного ей природою, навстречу этой заносчивости встает любовь отцовская и материнская с ее беззаветностью и прощением» [Лебедев 1992, с. 17].

В 1930-е годы, как отмечает К. Кларк, «Советское государство уделяло особое внимание исконным родственным связям и представляло их как ведущий символ социального альянса. Руководители советского общества сделались «отцами» (во главе с патриархом Сталиным); национальные герои стали «сыновьями», а государство – «семьей» или «племенем» [Кларк 1992, с. 73]. Таким образом понятия эксплуатировались в угоду метафорической семье, речь шла о метафорическом отце и сыновьях, а не о реальных родственных связях. Что касается реального кровного родства, то М. Чудакова в статье «Заметки о поколениях в Советской России» показывает: с послереволюционного времени целенаправленно воспитывается поколение **сыновей без отцов**, при этом насчитывается три волны **отречений** как результат четко работающего механизма **забвения**. И только во 2-ой половине 1950-х «происходило посмертное установление или восстановление отцовства или даже посмертное вторичное рождение детей – процесс не более химеричный, чем посмертная реабилитация.

Эти новорожденные были шестидесятниками» [Чудакова 1998, с. 79].

Какие поколенческие модели на этом фоне характерны для удмуртской литературы?

В 1920–1930-е годы удмуртские писатели активно воссоздают исторические страницы своего народа. В 1929 г. Кедра Митрей пишет роман «Секыт зйбет» («Тяжкое иго») об эпохе христианизации удмуртов; в 1936 г. М. Коновалов публикует роман «Гаян» об участии удмуртов в пугачевской войне. В обоих произведениях главные герои продолжают дело отцов: они сопротивляются насилию и ведут борьбу за свое человеческое достоинство. Растоптанная судьба родителей, их наказ – не сдаваться, а мстить – определяет поведение сыновей. Если в произведении Кедра Митрея конфликт локален и главный герой Дангыр – богатырь-одиночка, то Гаян символизирует борьбу не только за поруганных родителей, но и за весь удмуртский народ и родную землю.

Дангыр – упрямый, независимый, гордый человек. Вопреки давлению церкви он остается язычником, но после того, как узнает о письме отца, загубленного в Сибири, принимает крещение, чтобы обучиться грамоте. В письме он читает: *... юн жуго татын, чиданы уг луы. Эн сётскы, пие, кырныжлы ... быдты ... Чомо* (Кедра Митрей 1988, с. 127) ‘… бьют здесь очень сильно, нельзя терпеть. Не поддавайся, сынок, коршуну … уничтожай … Чомо’. Духовное послание из прошлого догоняет героя через 17 лет: *Жыны аресъем* (тон кылид – *С. А.*)*... Собере, дас кык ар ортчыса гинэ, бубидлэн та гожтэтэз вуиз ... Тани витетйез ар кошке ини ... бубидлэн кулэмез дырысен* (Кедра Митрей 1988, с. 54) ‘Тебе полгода было … Потом,

только через двенадцать лет, от отца это письмо пришло … Вот уже пятый год … как умер твой отец’. Таким образом, поддержку и наказ получает совершеннолетний, окрепший сын, который внутренне так же свободен, как и его отец. Письмо помогает осуществиться связи поколений, преодолевая расстояния и время, оно сближает людей, никогда не общавшихся друг с другом, разлученных, когда Дангыр был младенцем. Письмо, письменное слово выступает здесь как хранитель памяти, как транслятор духовного наследия старших. Символично, что безотносительно к содержанию письма отец начинает влиять на формирование сына, ибо непрочитанное послание становится для Дангыра стимулом к овладению грамотой, к выработке в себе упорства, целеустремленности, умения жертвовать малым ради главного. (Возможно, трудности, которые герою приходится преодолевать, можно рассматривать как инициационные испытания).

В отличие от романа «Секыт зйбет» («Тяжкое иго»), в «Гаяне» М. Коновалова отец главного героя жив, и эстафета от отца к сыну передается через устный рассказ. Автор детально воспроизводит атмосферу и атрибутику его звучания. Как и в романе Кедра Митрея, отец обращается с наказом к сыну, достигшему совершеннолетия.

Дангыру, герою Кедра Митрея, письмо отца придает силы сопротивляться угнетателям, но он повторяет судьбу Чомо, являясь одиноким романтическим бунтарем. В финальной сцене Эбга, мать Дангыра, сокрушается: *Выжытэм ик кельтыны медо ини асьмеды* (Кедра Митрей 1929, с. 136) ‘Весь наш род до последнего хотят уничтожить’. Именно тогда невестка Дыдык сообщает о своей беременности, о продолжении Дангыра. Прослеживается параллель с эпилогом романа «Гаян», где старик вручает ружье исчезнувшего Гаяна его сыну, своему внуку – Коле. Таким образом, в обоих романах вырисовываются три поколения одной семьи, вертикальная ось символизирует неувядающие силы народа, способность отцов вновь и вновь возрождаться в сыновьях и их детях. Так, оба писателя воссоздают целостность насильственно разрушенных родовых связей, непрерывность нити жизни, соединяющей прошлое, настоящее и будущее. «Секыт зйбет» («Тяжкое иго») и «Гаян» – не столько о смене поколений и отрицании предшествующих последующими, сколько о духовной близости и преемственности отцов и детей, из поколения в поколение передающих общие ценности, дух борьбы и свободы.

В 1920–1930-е годы, кроме трагической и героической истории своего народа, писатели воссоздают и драматическую современность. Кедра Митрей, Г. Медведев, М. Коновалов и некоторые другие воспроизводят слом эпох, смену укладов, мировоззрений после революции 1917 года, противостояние не только классов, но и поколений, драму отношений между отцами и детьми. В рассказе Г. Медведева «Лулпыжет» (‘Душетерзатель’) отец всякими способами пытается извести сына. Насколько неадекватно Петыр ведет себя по отношению к образу жизни стариков – читая книги, не веруя в Бога, организуя артель, настолько его отец, Максим, неадекватен как родитель: он проклинает сына, пытается сжить его со свету, «высушив» старинным образом, узнанным от туно. Возникает мысль о персонификации им некоей черной демонической силы. Можно предположить, что в рассказе использован «сказочный архетип – распри в семье в силу упадка патриархальных традиций» [Мелетинский 1994, с. 112]. Обратим внимание на то, что сам Максим строго соблюдает культ старших: *Максим пересьёслэн верамзылы оске. Пумит ноку но уз лу: сьӧлыклэсь курда. Айыез-мумыез но мар вера, валэктэ – кылзйськиз. Валлян дырысен ик сыӵе дышемысь али Петырезлэн кылзйськымтэез сюлэмзэ чиге* (Медведев 1961, с. 23) ‘Максим верит сказанному старшими. Никогда не перечит: боится греха. Отец-мать что говорят,

объясняют – слушался. Издавна привыкшему к такому порядку непослушание Петра разрывает сердце’. Как справедливо отмечают С. Васильев и В. Шибанов: «В сущности перед нами трагедия рода, когда старшие и младшие члены семьи (рода) начинают выполнять несвойственные всем им функции» [Васильев, Шибанов 1997, с. 190]. Внутренне трагичны самые первые строки рассказа: *Пиез солдатысь бертэм бере, Максимлэн улонэз сёриськиз* (Медведев 1961, с. 23) ‘После возвращения сына с солдатчины жизнь Максима порушилась’. Неестественность ситуации вызывает читательское неприятие: так не может быть, так не должно быть! Однако, как выясняется, Максим бездумно и неколебимо жертвует «отцовством», солидаризируясь со старшим поколением.

Сравнение этого рассказа Г. Медведева с рассказом «Пиме сёризы» (‘Сына испортили’) Кедра Митрея позволяет заметить общее и особенное в характерах героев. И Максим, и Дурга чувствуют отчуждение своих сыновей, не приемлют перемен, происшедших в них. Однако если герой Г. Медведева агрессивен по отношению к сыну, то Дурга испытывает самые разные чувства: и удивляется, и отчаивается, и сокрушается, и огорчается, и горюет, и обижается, но самое главное – любит сына и втайне гордится им. Как замечает С. Вайман, в художественной традиции «отцов и детей» «и» – злой разлучник, а в поколенческой реальности «матери и дети» – добрый гений. «Отцы и дети» – формула эволюционной общественной вертикали, психологической несовместимости, духовной аллергии. Старшие упирают на возрастные свои преимущества, будто уж и сами по себе преимущества эти гарантируют непререкаемость жизненной позиции. Младшие взывают к здравому смыслу, указывают на реальный ход вещей, не слишком при этом обременяя себя заботой о культурном преемстве. «Матери и дети» – формула общественной горизонтали, органики породнения, духовного товарищества» [Вайман 1997, с. 31]. (Примером последней «формулы» также являются отношения Якова Бутарова с его матерью Ориной из романа «Лӧзя бесмен» («Лозинское поле»)).

Рассмотрим роман М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»). Основной является сюжетная линия, связанная с «братьями» Дубовым и Нушиным; их отец, который приходится Дубову отчимом, – бывший жандарм Ношевитский. Дубов, пролетарий, энтузиаст-рационализатор, и Нушин, заводской чиновник, занимающийся вредительством, являются антиподами. Вражда героя и антигероя осложняется тем, что Дубов не знает о тайне своего происхождения. Ему отвратительна мысль о родстве с Нушиным, об общем с ним отце; Нушин же шантажирует Дубова. В целом, детективная канва романа связана с идентификацией Нушина и самоидентификацией Дубова. Чем сильнее «ложное» компрометирующее притяжение Ношевитских, тем мощнее отталкивание Дубова к новой семье – бригаде, коллективу: *Мон тыныд брат ӧвӧл, тон тушмон, мынам братэ – рабочий класс!* (Коновалов 1973, с. 17) ‘Я тебе не брат, ты враг, мой брат – рабочий класс!’. «Озвучив» такую недвусмысленную позицию на самых первых страницах романа, герой мог бы чувствовать себя уверенным. Но он мучим терзаниями почти до конца романа. По существу, Дубов так и не вспоминает отца, кроме того, что он рос с отчимом, а после смерти матери – с мачехой. Т. е., он – сирота. Как известно, мотив сиротства в 1930-е годы был одним из существенных элементов мифов об «отцах и сыновьях». «В большой сказке о советском обществе, рассказывалась ли она в сфере литературы или вне ее, каждый человек был сиротой, покуда «великая семья» не помогала ему стать личностью», – пишет К. Кларк [Кларк 1992, с. 93]. (Вспомним судьбу сироты Деми из романа П. Блинова «Улэм потэ» (‘Жить хочется’).

В романе М. Коновалова могла бы быть заявлена более драматичная коллизия, если бы врагами являлись родные братья. Здесь, на первый взгляд, все гораздо проще: враги – не братья. Но ситуация не менее острая. Ее напряженность, болезненное стремление Дубова «отмежеваться» от Нушина становятся понятными, если учесть, что время требовало чистоты пролетарского происхождения и отречения от сомнительного прошлого. Незнание корней делает Дубова слабым и чрезвычайно уязвимым, чем успешно пользуется противник. На этом фоне изнасилование Нушиным любимой девушки Дубова Лины и утверждение им, что от него женщины беременеют с первого раза, может быть интерпретировано следующим образом: остается угроза искореженной памяти и неблагополучного рода, ибо будущий ребенок обречен на неясное происхождение.

Итак, М. Коновалов предлагает такую модель связей и отношений, когда реально только нереальное родство: брат и семья главного героя – это рабочий класс.

В 1960–1970-е годы, как нам кажется, отношения отцов и детей разворачиваются в новом ключе. Теперь они не разведены стеной классового непонимания и вражды. Тогда что же мешает осуществиться преемственности поколений? Перемены в обществе актуализируют проблемы, имеющие отношение к нравственным ценностям отцов и детей. В этот период писатели пристальнее вглядываются в нравственный облик своих героев: кто они – отцы, а кто – дети, с каким духовным и душевным багажом идут они на смену отцам, что будет с обществом, каково будущее?

Повесть Г. Красильникова «Вуж юрт» (‘Старый дом’) написана в 1956 году. В центре внимания автора конфликт, который разворачивается в рамках одной семьи: старшие Кабышевы, Зоя и Макар, подчиняющие свою жизнь дому, хозяйству, пытаются в таком же духе воспитать сына Олексана, но сын покидает дом и уходит к людям, в коллектив.

Отношения отца и сына высвечиваются в трагическом свете в связи с гибелью Кабышева-старшего. В предсмертных воспоминаниях и размышлениях отец приходит к самому страшному итогу: сын ушел. Мысль о том, что жизнь прожита неправильно и бессмысленно, мучительна для него. Уход Кабышева-старшего символизирует расплату за порванные отношения между отцом и сыном и может трактоваться как искупление вины. Потеря отца – потрясение и для Олексана. Он, не любивший и боявшийся отца, сам того не замечая, после его смерти много раз повторяет: *Атай ӧвӧл ни…* (Красильников 1976, с. 147) ‘Отца больше нет’; *Адӟытэк кыли … Уродэн люкиським* (Красильников 1976, с. 147) ‘Не увиделся с ним … По-плохому расстались’. Непоправимое заставило Олексана почувствовать себя виноватым, разбудило сыновние чувства.

После смерти Макара Зоя все свои надежды связывает с Олексаном, который теперь должен стать *кузё* (‘хозяином’), *юрт кутӥсь*, *юрт возись* (букв. ‘держатель дома’), т. к. Дом – это центр ее маленькой вселенной, это топос, означающий целостность семьи, Дом имеет хозяина и его преемника. Сын, ушедший к людям, воспринимается старшими Кабышевыми как разрушитель Дома; идея «дома» теряет смысл, как и жизнь родителей.

Название повести Г. Красильникова «Вуж юрт» (‘Старый дом’), а также эпиграф, предпосланный ко 2-ой части дилогии: «Пиос но будо но, Пиос но кошко но, Нош ик со интые Пиос будыло» («Парни подрастают, / Парни уезжают, / А за ними следом / Новые растут…»), и, наконец, заглавие 3-ей предполагаемой части романа «Пиос но будо но» (‘Парни подрастают’) – все это маркировка, подчеркивающая внимание автора к проблеме отцов и детей.

Как известно, в романе «Тӧлсяська» («Пустоцвет») Олексан Кабышев возвращается к матери, женится, но его мертворожденный сын становится знаком того, что дух

Кабышевых реанимированию не подлежит. Традиции кулака Камая, отца Зои, терпят окончательный крах. Неслучайно именно весть о рождении мертвого внука убивает Зою.

Г. Красильников подчеркивает, что ошибки отцов и детей приводят к бесплодности существования – к «пустоцвету». Бесконечность жизни, по его мнению, в духовной близости поколений, когда дети становятся наследниками не ложных, а истинных ценностей.

Автор повести «Тӧл гурезь» («Гора ветров», 1978) Р. Валишин также уделяет самое пристальное внимание проблеме отцов и детей. Писатель воссоздает события 1920–1940-х годов. Истоки конфликта между отцом-Камаевым и сыном социальные, идеологические: Оникей – языческий жрец, Костя – комсомолец. Но писатель рассматривает проблему в нравственно-философском ключе. Отчуждение Камаевых наступает после того, как сын грубо вмешивается в обряд моления, опрокидывает котел со священной ритуальной кашей. Глубокое горе, боль старика вызывает сочувствие; разрушительная, самоуверенная агрессивность другого отталкивает. Пропасть между отрекшимися друг от друга людьми углубляет греховный поступок отца, который разлучает сына с любимой. Но страдания старика искупляют его вину. Страх потерять сына на войне заставляет Оникея сделать шаг навстречу своему детищу и мыслить такими категориями, как «жизнь и смерть», «продолжение рода», «след на земле» и т. д. Внутренние размышления Оникея по сути философичны: *Котькыӵе улэп маке вордске, будэ, пересьме. Кулэ но ачиз сюе кошке, нош вужзэ музъем вылэ кельтэ…* (Валишин 1978, с. 97) ‘Все живое рождается, растет, старится. Умирает и в землю уходит, а продолжение на земле оставляет’; *Ассэ гинэ яратӥсь лул мукет лулэз уг вордскыты, вылды. Вордскытэ ке но, таиз вылез, азьвылэзлэн выжыез уг луы ни. Ог-огзылы муртъёс соос…* (Валишин 1978, с. 98) ‘Наверно, себялюбивая душа не порождает другую душу. Если и порождает, то эта, новая, уже не является продолжением предшествующей. Они друг для друга чужие’. Оникей понимает, что не может быть полного совпадения между началом и его продолжением, но мысль о бесплодности эгоизма потрясает его.

Отношения Оникея и Кости дублируются сюжетной линией, связанной с судьбой Дэмдор Кымыс. Оникей трепещет при мысли, что если любимую лошадь отправят на фронт, то у ее матери – тоже Дэмдор Кымыс – не будет продолжения. У молодой Дэмдор еще нет жеребят, и это ужасает старика: он решается спрятать лошадь и уберечь от отправки на фронт.

Все уходит, и все остается – в детях: эта мысль мучительна для Камаева-старшего, осознавшего свое сиротство. Известие о том, что сын пропал без вести, по существу, убивает Оникея задолго до трагической смерти. Письмо сына приходит слишком поздно, но в нем звучит надежда на примирение: *«Оломар но вал, дыр, куспамы… Бертӥ ке, вераськом, атай. Камыш шур дурысь уйпу улэ пуктэм скамьямы вылэ пуксьыса вераськом. Атаез пизэ валалоз, дыр, озьы ик пиез но – атайзэ … дуно атайзэ…* (Валишин 1978, с. 220–221) ‘Всякое, наверно, было между нами … когда вернусь, поговорим, отец … Сядем на нашу скамейку под ивой на берегу реки Камыш и поговорим. Отец, наверняка, поймет сына, также и сын – отца … дорогого отца…’. Мысль о том, что отец и сын всегда смогут понять друг друга, одна из самых дорогих в повести Р. Валишина.

Следует заметить, что, именно начиная с 1960-х годов, происходит осознание трагизма эпохи 1920–1940-х годов. Так, в романе Г. Красильникова «Арлэн кутсконэз» (‘Начало года’) уродство души Световидова не в последней мере связано с тем, что он в полной мере испытал муки человека, чей отец был объявлен предателем. Поведение сверстников, чутко реагировавших на вседозволенность времени, унижение и стыд приводят к тому, что внутри героя накапливается огромная энергия человека-изгоя, обуреваемого холодно-расчетливой местью.

Механизм ломки человека, формирование ущербной психологии здесь совершенно определенно связан с насильственным отчуждением поколений.

Итак, некоторые итоги. Внимание к проблеме «отцов и детей», по-видимому, наблюдается в поворотные моменты истории, когда встает вопрос о наследовании идеалов, системы ценностей прошлой эпохи или отказе от них. В удмуртской прозе 1920–1930-х годов просматриваются две тенденции. Так, в романе «Секыт зӥбет» (‘Тяжкое иго’) Кедра Митрея и «Гаян» М. Коновалова сыновья предстают как преемники отцов, принимая эстафету борьбы против угнетателей. В названных исторических романах социальное противостояние не совпадает с линией семейно-родовых отношений, которые являются священными. Кровное родство и духовная близость поколений не случайны в произведениях, где звучит идея консолидации народа. Одновременно созданы произведения, в которых изображен разрыв отношений между отцами и детьми во имя классового братства и классовой семьи.

В 1960–1970-е годы писатели рисуют конфликт, в основе которого лежит природный консерватизм «отцов» и нравственный максимализм «детей», конфликт, усугубленный влиянием идеологических тенденций в обществе. В повестях «Вуж юрт» (‘Старый дом’) Г. Красильникова и «Тӧл гурезь» (‘Гора ветров’) Р. Валишина именно «отцы» выведены в трагически-значимом масштабе. «Сиротство» сыновей, характерное для литературы 1920–1940-х, сменяется «сиротством» отцов, болезненно воспринимающих отчуждение детей, которых мыслят своим продолжением. Отцы воспринимают себя в ответе за своих сыновей.

Вопросы и задания к разделу «Удмуртская проза»

1. В чем заключается хроникальный характер повествования в повести Кедра Митрея «Зурка Вужгурт» (‘Старая деревня содрогается’)? Чем характеризуется образ исторического времени, воссозданного в произведении?

2. Каковы приёмы создания психологических портретов героев в романе Кедра Митрея «Секыт зӥбет» (‘Тяжкое иго’)?

3. В чем вы согласны и не согласны с критиками, высказавшими свою точку зрения о романе «Секыт зӥбет» (‘Тяжкое иго’) в 1930-е гг.?

4. Каковы условные черты художественной реальности, нарисованной в романе М. Коновалова «Вурысо бам» (‘Лицо со шрамом’)? Какие художественные приемы использованы автором?

5. В чем специфический характер изображенной топики в романах М. Коновалова «Вурысо бам» (‘Лицо со шрамом’) и «Гаян»?

6. Чем обусловлена визуализация художественного пространства в романе «Вурысо бам» (‘Лицо со шрамом’)?

7. Соотнесите особенности темпоральной организации романов «Вурысо бам» (‘Лицо со шрамом’) и «Гаян».

8. Можно ли назвать Михаила Коновалова писателем-экспериментатором? И если да, в чем состоит его экспериментаторство?

9. В чем заключается правда литературных образов/характеров в трилогии Г. Медведева «Лӧзя бесмен» (‘Лозинское поле’)? В чем состоит их типичность?

10. Охарактеризуйте стиль портретирования героев в трилогии Г. Медведева, в сравнении со стилем Кедра Митрея («Секыт зӥбет») и М. Коновалова («Вурысо бам»)?

11. Как развитие любовного сюжета в трилогии «Лӧзя бесмен» (‘Лозинское поле’) связано с общей концепцией произведения и идеологическими установками времени?

12. Как раскрывается авторский замысел на уровне организации хронотопа в трилогии «Лӧзя бесмен» (‘Лозинское поле’)?

13. Чем обусловлены сходные черты в изображении семейных отношений в трилогии Г. С. Медведева «Лӧзя бесмен» (‘Лозинское поле’) и повести М.П. Петрова «Ӟардон азьын» (‘Перед рассветом’)?

14. Какова специфика проявления комического в прозаических произведениях 1920–1930-х гг.? Выделите общие и особенные черты.

Глава III. Удмуртская драматургия 1920–1930-х годов

§ 1. Г. Е. Верещагин-драматург

Многогранная деятельность Григория Егоровича Верещагина (1851–1930) включает в себя и драматургическое творчество. Пьесы при жизни автора не печатались и остались в рукописях, это: «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’), «Капчи шедьтэм уксё» (‘Легко доставшиеся деньги’), «Удморт юон» (‘Удмуртский праздник’), «Калтыртйсь» (‘Ловелас’) и др.* Ввиду отсутствия датировки вопрос о времени создания данных произведений остается открытым. Исследователь творческого наследия Г. Е. Верещагина В. М. Ванюшев, ссылаясь на религиозно-нравственную просветительскую направленность драматических произведений, а также авторскую каллиграфию, полагает, что они были написаны в период служения Григория Егоровича в православной церкви (1895–1927). Известно, что автор несколько раз возвращался к текстам пьес, о чем свидетельствует наличие нескольких вариантов [см. об этом: Ванюшев, Зыкина 2004, с. 401–402]. Так, в рассматриваемой нами версии пьесы «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’) есть строки, свидетельствующие о вынужденно-тайном венчании героев, которые, наверняка, внесены в текст в советский период: Герей. Поп луӵкемен веньчатьтоз, гумага азьло исполкомын лэсьтоно луоз. <…> Венчаськомы уин, учкысь нокин но уз луы. <…> Книгааз поп уз но гожты (Верещагин 2004, с. 50) ‘Поп тайно обвенчает, до этого нужно будет справить бумагу в исполкоме. <…> Обвенчаемся ночью. Никого посторонних не будет. <…> Поп даже не зарегистрирует в книге’.

В. М. Ванюшев справедливо считает, что именно в этнографических очерках писателя, характеризующихся диалогической формой повествования, вызревала национальная драматургия. «Это особенно ясно видно в тех разделах и подразделах сочинения, где повествуется об обрядах и ритуалах, представляющих собой повествовательный ряд действий их участников, расписанных в соответствии с традициями по ролям» [Ванюшев 1995, с. 178]. По мнению ученого, подобный опыт «сослужил добрую службу писателю при написании им собственных пьес впоследствии. Те компоненты драмы, которые обнаружены нами в его этнографических сочинениях, можно назвать своеобразными семенами, давшими первые всходы драматического рода в удмуртской литературе» [Ванюшев 1995, с. 198].

Сосредоточим наше внимание на некоторых особенностях драматургического опыта писателя на материале его пьесы «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’).

В первую очередь, отметим, что данное сочинение автора, как и другие пьесы, имеет бытоописательный характер и представляет собой сцену или картину из народной жизни. Диалоги в нем чередуются с пространными повествовательными фрагментами, которые представляют собой устные рассказы, притчи, былички, звучащие из уст героев. Вставки-тексты являются, по сути, автономными произведениями, опосредованно отражая мировоззрение героев, живущих в мире мифологических представлений, но, в первую очередь, они заключают в себе нравоучительное начало. Следствием их встраивания в художественную канву произведения является ослабленность действия.

* Черновики и чистовые оригиналы рукописей пьес хранятся в рукописном фонде научно-отраслевого архива НОА УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. В настоящее время драматические произведения Г. Е. Верещагина опубликованы в пятом томе шеститомного Собрания сочинений.

В центре пьесы «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’) – событие сватовства и женитьбы вдовца Герея на немолодой Зилье. Следовательно, в основе пьесы лежит свадебная обрядовая традиция, распространенная и в русской, и в национальной драматургии. Вспомним удмуртских драматургов, в чьих пьесах, созданных в 1920–1930-е гг., задействован свадебный сюжет: Д. Майоров, П. Федоров, А. Сугатов, М. Тимашев, К. Яковлев, А. Жомбин. Как правило, в них актуализирован конфликт между поколениями, когда молодые восстают против консервативных традиций отцов (Д. Майоров. «Сюан» – ‘Свадьба’), или главенствует мотив социально-неравного брака (П. Федоров. «Дунне бырон» – ‘Светопреставление’, А. Жомбин. «Лакан выжы» – ‘Лаканово племя’).

В сравнении с вышеперечисленными, название пьесы «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’) изначально подчеркивает, что речь идет о ситуации, когда взрослые люди сознательно договариваются о создании семьи. Стимулом для соединения двух одиноких людей становится жизненный расчет, практическая необходимость. Испрашивая у брата разрешение на замужество, Зилья объясняет свое решение: *Тынад пиналъёсыд луозы аслад. Мынӥ ке, пересьмыса, Герейлэн пиез вань, сое умой гинэ кулэ утьыны-вордыны, мед монэ мумы кароз…* (Верещагин 2004, с. 49) ’У тебя будут свои дети. Я же должна хорошо воспитать сына Герея, чтобы он относился ко мне, как к матери’. Через диалоги героев раскрывается традиционный уклад жизни, система устоявшихся ценностей. Для Зильи, в первую очередь, важно, чтобы мужчина был крепким хозяином, чтобы имел справное хозяйство. Герею нужна хорошая хозяйка, заботящаяся о детях и о доме. Образец семейной жизни для Герея – отец: *...семьяеныз тупаса улӥз, одйг-огзылы кыл но ӧз вералэ пумит, одйг-огзылы юрттылӥзы. Сыӵе ик ми мед уломы* (Верещагин 2004, с. 50) ‘...жили мирно, в согласии, никогда не перечили друг другу, помогали друг другу. И нам так жить’.

Зилья неоднократно говорит о своем умении ходить за пчелами, которое передалось ей от отца, считая, что этим может быть полезна для будущего мужа, что она будет в состоянии приумножить достаток семьи. Тема пчел, пчеловодства является в пьесе сквозной: она своеобразный «мостик», соединяющий мужчину и женщину. С одной стороны, тема жизненная, так как пчеловодство – традиционный вид занятия для удмуртов. В то же время очевиден символический подтекст, создающийся посредством параллелизма и означающий трудолюбие, сплоченность, лад и гармонию в семье.

В пьесе нет явного конфликта, являющегося пружиной, «двигателем» действий в драматическом произведении. В то же время в произведении обозначен ряд проблемных ситуаций. К примеру, Зилья досадует на следы приближающей старости, которые видны на ее лице, ее тревожит личная неустроенность. И она практически бунтует против неумолимо-необратимого хода времени, несовершенства человеческой природы: *Адями! Адями! Тон та дунне вылын сяська кадь, губи кадь. Музъемысь потэ но соку ик куасьмыны, сисьмыны кутске* (Верещагин 2004, с. 44) ‘Человек! Человек! Ты на этом свете, как цветок, как гриб. Только проклевывается из земли и сразу же начинает засыхать, загнивать’. Преходящая красота и молодость, кратковременность пребывания человека на земле осмысляются героиней по законам природы, но в своей основе имеют философский характер размышлений о земной жизни, о судьбе. Желание женщины, мечтающей обустроить свою женскую судьбу, в пьесе счастливо исполняется: к ней сватается достойный жених. Таким образом, драматург предлагает читателю идеальный вариант решения данной проблемной ситуации, когда желанное замужество является для невесты не потерей свободы, а путем ее обретения.

В пьесе также актуализирована проблема пьянства. Так, Зилья говорит о том, что братья из-за пристрастия к спиртному не смогли сберечь пчел, оставшихся после отца: *Ачизэс братьяёсы азьтэмесь; уг но быгато муш котыр ветлыны, вина юыны ярато; вина юысез муш уг яраты* (Верещагин 2004, с. 46) ‘Братья ленивые; и за пчелами не умеют ходить; любят выпить. Пчелы не любят пьющих’. Рассказываемые истории поучительного характера – как раз своеобразный прием бесконфликтного разрешения обозначенных в пьесе противоречий: их смысл направлен против пороков, наблюдаемых героями в жизни.

В первой картине пьесы «Мӧйы дыръя кузъяськем» (‘Женитьба в немолодые годы’) показана сцена сватовства, смотрин и сговора, во второй – непосредственно свадьба (угощение) в доме жениха. Таким образом, автор берет за основу композицию свадебного обряда. Среди свадебных чинов наблюдаются жених, невеста и сваха, которая одновременно является подружкой невесты. Характеры героев раскрываются достаточно отчетливо: Герей – степенный, основательный, трудолюбивый человек с хорошей хозяйственной жилкой. Зилья сочетает расчетливую деловитость и покладистость. Рассудительность героини имеет жизненную основу: *...ми Гереен тупамы, одйг арлыдоесь* (Верещагин 2004, с. 49) ‘Если замуж, то пойду только за человека моего возраста’. Брат героини, Петр, с одной стороны, выступает антиподом своей сестры, будучи бесхозяйственным, расточительным человеком, с другой стороны, он как бы замещает Зилье отца и дает ей жизненно-мудрый совет, одобрив будущий союз с зажиточным Гереем. Если, к примеру, в пьесе М. Тимашева «Насьток» (‘Настенька’) брат главной героини не обладает собственной волей, а судьбой несчастной Настеньки распоряжается его жена, насильно вынуждая ее выйти замуж за нелюбимого человека, то Петр не безразличен к участи Зильи: *Тынад, апа, мынэмед бен потэ-а? Кужмын ведь мон мыныны уг косйськы* (Верещагин 2004, с. 49) ‘Ты, сестра, по желанию ли идешь замуж? Я ведь тебя не неволю’.

В пьесе отсутствует список действующих лиц, таким образом, драматург отстраняется от обозначения возраста, социального статуса, внешности героев. В драме задействован приём автохарактеристики героев или взаимной характеристики. Так, пьесу открывает монолог Зильи, которая через грубо-приниженные образы оценивает свою внешность, свою увядшую девичью красоту, переживая о том, что уже не сможет привлечь внимание мужчины. В этом смысле воссозданная в пьесе ситуация отличается от канона воспевания красоты невесты в традиционном свадебном обряде. Жених Герей охарактеризован Сили как: *Пересь ӧвӧл, шуш но ӧвӧл. Ог витьтон арес вань, дыр* (Верещагин 2004, с. 45) ‘И не стар, и не безобразен. По возрасту около пятидесяти лет’. В канве пьесы значимыми являются слова, с помощью которых Герей аргументирует свой выбор невесты: *Малпай, малпай но, тон лэсяна, тупанозэ ӧй шедьты. Мыным тон тодмо, тон монэ тодйськод, улйсько оксяен умой, муше но кӧня ке вань, юэ-няне тыр* (Верещагин 2004, с. 47) ‘Подумал, подумал и никого, кроме тебя, подходящей не нашел. Я тебя знаю, и ты меня знаешь, живу справно, несколько ульев пчел есть, хлеба в достатке’. В этих словах – народно-житейский практицизм, мужчина говорит женщине о том, что готов обеспечить ей безбедную жизнь.

В целом, можно отметить, что в пьесе Г. Верещагина нарисована жизненно-достоверная картина из народной жизни. Совокупность использованных драматургических приемов позволяет автору показать быт, традиции, мир ценностей людей. При этом в пьесе нет явно очерченного конфликтного рисунка. В произведении обозначены проблемы, противоречия, на решение которых нацелена морализаторская суть рассказов-вставок, которые говорят о синтезе драматического и эпического в тексте.

§ 2. Мир пьес удмуртского драматурга-просветителя И. С. Михеева

Иван Степанович Михеев (1876–1937) – выдающийся удмуртский педагог-просветитель, автор учебников и методических пособий, известных не только в России, но и за рубежом, книгоиздатель, публицист, прозаик и драматург.

Литературное творчество И. Михеева, в сравнении с его педагогическим наследием, является малоизученным. Попытаемся дать общую характеристику корпусу пьес И. Михеева, в том числе используя отзывы современников писателя и некоторых литературоведов нашего времени, и более пристальное внимание уделим поэтике его неисследованной пьесы «Визьтэм Онтон» (‘Бестолковый Онтон’, 1919).

До нас дошли шесть пьес драматурга: «Эн лушка» (‘Не кради’, 1906), «Визьтэм Онтон» (‘Бестолковый Онтон’, 1919), «Пелляськись» (‘Знахарка’, 1919), «Удмурт доктор» (‘Удмуртский доктор’, 1920), «Удмурт дышетйсь» (‘Удмуртский учитель’, 1924), «Удмуртъёслэн революци потон азьын улэмзы» (‘Жизнь удмуртов до революции’, 1925). Четыре первых пьесы были изданы в Казани – Казанским вотским Культурно-Просветительным Подотделом при Наркомнаце, две – в Москве, в Центриздате, где в этот период работал выдающийся удмуртский поэт и общественный деятель Кузебай Герд, всецело разделявший педагогические и просветительские идеи своего талантливого современника.

На наш взгляд, пьесы Ивана Степановича Михеева можно прочитать как единый текст: в них прослеживается четко выраженная просветительская линия, звучит вера в разумное начало, силу слова и знаний, в произведениях нарисованы идеальные образы представителей интеллигенции.

В пьесах «Пелляськись» (‘Знахарка’) и «Удмурт доктор» (‘Удмуртский доктор’) высмеиваются темнота, предрассудки, невежество представителей старшего поколения; молодежь и интеллигенция (врачи, учителя), борющиеся за здоровый быт и распространение санитарно-гигиенических знаний, выступают как носители нового, прогрессивного.

В пьесах «Удмурт дышетйсь» (‘Удмуртский учитель’), «Удмурт доктор» (‘Удмуртский доктор’) и «Удмуртъёслэн революцие потон азьын улэмзы» (‘Жизнь удмуртов до революции’) актуализированы проблемы, связанные с ролью родного языка в возрождении и развитии удмуртского народа, поставлены вопросы, касающиеся национальной самоидентификации удмуртов и др. А. Н. Уваров отмечает: «Михеев-драматург, как и Михеев-просветитель, не мог пройти мимо животрепещущих вопросов своего времени и нужд народа. Известно, что после смерти Н. И. Ильминского противники его системы ополчились на удмуртский язык с целью запрещения его преподавания в школах. <…> Полемика И. С. Михеева нашла своеобразное преломление в пьесе «Удмурт дышетйсь» (‘Удмуртский учитель’), где мысль о необходимости обучения детей на родном им языке является одним из мотивов комических и драматических коллизий» [Уваров 1982, с. 34].

Одним из первых авторов, кто дал оценку пьесам И. Михеева, является Кузебай Герд. В статье «Вотский театр» (1925) он отмечает: «Первым из удмуртских драматургов следует упомянуть И. С. Михеева. Среди его произведений, изображающих народную жизнь, «Пелляськись» (‘Знахарка’), «Эн лушка» (‘Не кради’), «Удмурт доктор» (‘Удмуртский доктор’) и «Удмурт дышетйсь» (‘Удмуртский учитель’) имели значительный успех. Характерным свойством пьес является искренность; разнообразные стороны вотской жизни раскрываются через великолепные диалоги и прекрасно охарактеризованные действующие лица. Михеев запечатлел живые типы вотских знахарок, тех женщин, вся жизнь которых сначала проходила в суеверии, но которые потом прозревают. Его язык образцовый, меткий, истинно

народный. Реальная жизнь доверчивого, суеверного и честного вотского народа открывается перед зрителями в живых сценах» [Герд 2004, с. 115].

В работе «Вотяцкая литература» (1929) Кузебай Герд также высоко отзывается о драматическом творчестве Ивана Михеева, считая его автором не только интересных, но и лучших комедий из вотяцкого быта: «Обладая острой наблюдательностью, тончайшим знанием народного быта и хорошей литературной техникой, он дал яркие этнографические образы вотячек-знахарок, крестьян и учителей. В его пьесах выводится не только вотяцкий быт со всеми его положительными и отрицательными сторонами, но своеобразно трактуются и вопросы возрождения вотяков, разлагающее влияние буржуазно-мещанского русского города на деревенского вотяка; рисуются идеальные типы вотяцких учителей, врачей и агрономов; намечаются некоторые культурно-национальные идеалы вотяков в том освещении, в каком их представляет и видит сам автор» [Герд 2004, с. 328]. Лучшими произведениями драматурга Герд, как и в вышеупомянутой работе, называет пьесы «Пелляськись» (‘Знахарка’), «Удмурт дышетйсь» (‘Вотяцкий учитель’), «Удмурт доктор» (‘Вотяцкий доктор’)».

Венгерский ученый П. Домокош считает, что «произведения (Михеева) написаны умело, с хорошим, динамичным сюжетом, яркими, характерными фигурами, имеют явно педагогическую и агитационную направленность. Эпизоды, связанные с учителем и врачом, ввиду простоты и логичности их изложения, а также отраженных в них типических ситуаций, были понятными даже неграмотным крестьянам, которых в 20-е годы еще было очень много. Историческая драма «Жизнь удмуртов до революции» имеет более сложный сюжет, в ней больше перипетий. Конфликт основан на противоречии между угнетенными крестьянами, с одной стороны, торговцем-ростовщиком и русским жандармским капитаном, который все неурядицы решает при помощи кнута, – с другой» [Домокош 1993, с. 186–187].

Пьеса И. Михеева «Эн лушка» (‘Не кради’), созданная до революции, казалось бы, в плане поднятых в ней проблем стоит несколько особняком. В данном драматическом произведении рассматривается важная роль суда патриархальной общины, в свою очередь, противопоставленного полицейско-судебной системе царской России (А. Н. Уваров). Вместе с тем некоторые сюжетные мотивы этой пьесы использованы в пьесе «Удмуртъёслэн революци потон азьын улэмзы» («Жизнь удмуртов до революции’), где приемы общественного суда показаны как средство национального унижения и социального гнета.

Пьеса И. Михеева «Эн лушка» (‘Не кради’) была по-новому прочитана С. Васильевым и В. Шибановым, что нашло отражение в их книге «Под тенью Зэрпала». «При всей внешней простоте пьеса И. Михеева отличается исключительной сложностью как в области глубинно-семантической организации текста, так и в сфере идеологического», – считают ученые [Васильев, Шибанов 1997, с. 173]. Реконструируя мифологическую основу пьесы, они приходят к выводу, что в произведении контаминированы два ритуала (жертвоприношение и кража), каждый из которых обладает глубокой архаической природой. Исследователи также отмечают проявление в пьесе христианской семантики, которая обозначается уже на уровне заглавия («Не кради»), служащего новозаветной цитатой [Васильев, Шибанов 1997, с. 175].

В основе пьесы И. Михеева «Визьтэм Онтон» (‘Бестолковый Онтон’) также лежит евангельский сюжет – притча о блудном сыне, в которой, как известно, речь идет о том, как младший сын некоего человека взял часть отцовского имения, расточил его и, пережив много страданий, покаянный вернулся домой, где был радостно и щедро принят отцом. Старшему сыну, испытавшему чувство ревности и обиды, отец сказал: «Сын мой! ты всегда со мною, и все мое твое, А о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей

был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк, гл. 15: 11–32). Э. Радь отмечает: «…генерализующий мотив библейского нарратива – мотив «отцы – дети». <…> Этим мотивом в структуре сюжета определяется конфликтность поколений в ситуации жизненного выбора пути» [Радь 2013, с. 599]. Мотив «отцы – дети» является ведущим и в михеевской вариации канонического текста. Главный герой пьесы Онтон, изначально наделенный автором-драматургом таким оценочным определением, как *визьтэм* (‘глупый/бестолковый’), при выборе своего жизненного пути пренебрегает умными, мудрыми советами своих родителей, аккумулирующих в себе представление о правильном жизнеповедении, основываясь на традиционных ценностях, на заповедях предков.

Заметим, что в пьесе тема грехопадения блудного сына и противостояния поколений развивается в тесной связи с темой смерти, которой насыщена уже самая первая сцена драматического произведения: герои живут в предощущении каких-то плохих событий, потерь, видят о том пророческие сны. Из внесценического контекста становится известно, что отец главного героя Онтона умер, находясь на заработках в Перми. С самого начала «лишив» своего героя отца, автор предпринимает его духовную поддержку заочным способом – через письмо односельчанина, который вместе с родителем Онтона был на заработках и стал свидетелем последних минут умирающего. В послании, адресованном своей жене, он передает духовно-нравственное завещание отца Онтона своим детям: <…> *муртлэн кылыныз медаз ветлэ, анайзэс кылзыса мед улозы. Мон улонме куанер улыса ортчытӥ, муртлэсь веньзэ но лушкем ӧй басьты. Соос но кӧтсэс ужаса мед тырозы, муртлэн ванезлы оскыса медаз улэлэ. Анайзэс ялан кылзыса мед улозы, со понна соос котькыӵе ӟечлы тыр улозы, музъем вылын но кема улозы* (Михеев 1919, с. 10) ‘<…> пускай не живут чужим умом, пускай слушаются матери. Свою жизнь я прожил бедно, иголки чужой тайком не взял. И они пускай себя собственным трудом кормят, пускай не живут надеждой на чужое добро. Пускай всегда слушают мать, за это им всякого добра отпустится с лихвой, и на земле долго проживут’. Очевидно, что нарушение этих заповедей для главного героя грозит обернуться бедой.

Однако помыслы и поведение Онтона противоречат жизненным принципам и установкам, завещанным отцом. Сын стремится к легкому обогащению: либо оказавшись в городе и заработав за год на десять лет вперед, либо войдя в дом богача и женившись на его беременной дочери: *Узыр Петыр пыртыны турттэ. Мынам пие ӧвӧл, нылы одӥг, мон доры лыктӥд ке, сылал пуйыысь пызь пуйыэ пырем кадь ик луод шуэ, гуртын ачиз кузё луыса улод, пе* (Михеев 1919, с. 12) ‘Богатей Петр зовет к себе. Мол, у меня сына нет, одна дочь, если ко мне придешь, будешь себя чувствовать, как будто из мешка с солью попал в мешок с мукой, в доме сам будешь хозяином’.

Мать Онтона, сердцем ощущая незрелость, несамостоятельность своего сына, пытается оградить его от ошибок, апеллируя к вечным истинам: *Пересь муртэ кылзы, ачид но огпол пересьмод. Пересь муртэ кылзы, тыныд зеч луоз, музъем вылын улонэд кузь луоз* (Михеев 1919, с. 19) ‘Старого человека слушай, и сам однажды состаришься. Старого человека слушай, (тогда) тебе будет хорошо, (и) твоя жизнь на земле будет долгой’. Онтон же глуп и самонадеян, демонстрируя своеволие и непослушание: *Мон мыно шуи ке, тынэсьтыд лэземдэ уг витьы: пото но кошко* (Михеев 1919, с. 20) ‘Если я решу идти (в город), твоего разрешения ждать не буду: уйду и все’.

Сновидения, занимающие в пьесе значимое место, актуализируют мысль о воздействии на Онтона нечистой силы. Особенно многозначен сон Одок, матери Онтона. Ей представляется, что она вместе с дочерью Аннок находится на одном берегу реки, Онтон – на другом. Река

явно раскрывает свое архетипическое значение, являясь границей между этим миром и «иным». Власть инфернальных сил над Онтоном, сигнал о крахе его судьбы в сновидении Одок проявляется и в том, что берег, на котором сидел юноша, обрушивается, и его затягивает в пучину воды.

В целом, автор развивает сюжет медленно, с ретардациями: так, целая череда людей пытается отговорить Онтона от ухода из дома с человеком, на которого город уже наложил печать испорченности. Предостережению от греха служит и притча, по-видимому, являющаяся авторской версией сакрального текста, которую рассказывает одна из подруг сестры Онтона, Катя. Герой наконец соглашается не покидать дом, но на следующий день под воздействием «горожанина»-Василия меняет решение. Таким образом, драматург стремится показать не столько самовольность сына и его неумелую попытку самому выстраивать свою жизнь, сколько его зависимость от чужого мнения.

Когда Онтон очередной раз сообщает о том, что отправится в город, мать уже не удерживает его, не смотря на то, что уверена в плохом исходе. Таким способом драматург как будто укрупняет образ мудрой и несчастной женщины, осознающей тщету своих усилий и обреченно отпускающей сына от себя, предоставляя ему право нести ответственность за личный выбор жизненного пути. Смерть матери, не выдержавшей страданий, доставленных «бестолковым» сыном, который стал вором и жуликом, становится импульсом для нравственного возрождения падшего человека, таким образом, ценой своей смерти мать «спасает» сына, хотя его возвращение домой полно драматических перипетий.

Автор использует в пьесе прием противопоставления Онтона и его сестры Аннок. Проявляется это и во внутренней сущности героев, и в рисунке их судьбы. Антитетичен по сути и следующий сюжетный поворот: как только непутевый сын в поисках счастливой доли, вопреки воле матери, уходит из дома, счастье тут как тут приходит в дом – к благочестивой, праведной Аннок сватается Митрей, наделенный автором идеальными чертами (*чебер, узыр, визьмо* – ‘красивый, богатый, умный’). Таким образом, мечта Онтона попасть в состоятельный дом воплощается в Аннок, абсолютно не стремящейся к такому раскладу судьбы. Также автор неслучайно повторяет микросюжет, связанный с образами «соли» и «муки»: Одок увидела во сне, что дочь ходит, укрывшись мешком с солью; пришел Митрей и увел ее, укрыв мешком с мукой. Понятно, что «соль» символизирует горькую бедность, «мука» – богатство. Разумная, послушная Аннок, в отличие от брата, заботится о матери и не помышляет оставлять ее одну. Благоразумие девушки вознаграждено, мать благословляет ее на замужество. *Пияд лыктыса пырем шуддэ эн куштыы* (Михеев 1919, с. 30) ‘Пришедшее к тебе, *букв.* зашедшее в твой карман, счастье от себя не прогоняй’ – говорит она.

Функционально образ Аннок явно не сводится к образу старшего брата из евангельской притчи о блудном сыне: она благожелательна к Онтону, заботится о нем, оплакивает его судьбину. Именно она посылает мужа Митрея на поиски пропащего брата.

Таким образом, в пьесе роль спасителя заблудшей души – «легкомысленного Антошки» – играет Митрей, муж сестры. Именно он душеприказчик Одок, которая наказала ему наставить сына на правильный путь. Митрей – не просто доброжелательный человек, он умен, разумен и рассудителен. Митрей пытается помочь родственнику не только с помощью уговоров, увещеваний: он безжалостен и прямолинеен, формулируя суть преступления Онтона – «убийство» матери, тем самым будоража в нем чувство вины, как путь к исправлению: *Инмар тынэсьтыд анайдэ виемдэ уг тоды-а ма? Сокем бадзъым урод уж ужам поннад Инмар тыныд*

кыче ке курадзон уз лэзьы-а ма? (Михеев 1919, с. 37) ‘Разве Бог не знает о том, что ты убил мать? За такое злодеяние разве Бог не пошлет тебе наказание?’ Унижения, упреки односельчан он предлагает принять смиренно как искупление вины перед матерью: *Анайдэ куштэм поннад, анайдэ вием поннад, тыныд курадзон луоз со* (Михеев 1919, с. 38) ‘Это будет тебе наказанием за то, что бросил мать, за то, что убил мать’.

Семантически значимым в пьесе является мотив одежды. Плохо одетый Василий своим видом наглядно показывает, что, живя в городе, заработанные деньги тратит попусту. Одна из героинь, Маня, задается риторическим вопросом: *Бен со мында уксёез кытчы понйськод тон? Аслад вылад дйсяны йёно дйсед но ёвёл* (Михеев 1919, с. 21) ‘И куда ты деваешь столько денег? У самого даже толком одежды нет на себя надеть’. Износившаяся, нищенская одежда Онтона, прожигающего свою жизнь в городе, однозначно служит показателем его перерождения и человеческого падения. Митрей, стремящийся вытащить родственника из трясины, привозит ему отцовскую одежду, сохраненную матерью для непутевого сына. Переодевание можно трактовать как выпавший герою шанс начать новую жизнь. Символично и сравнение переодетого Онтона с отцом, которому сын должен соответствовать не только внешне, но и нравственно. Но город не отпускает блудного сына, вновь опутывает его такими грехами, как пьянство, азартные игры. *Город гурт ёвёл. Татысь туж чаль кошкыны уг луы* (Михеев 1919, с. 39) ‘Город – это не деревня. Отсюда невозможно скоро уйти’ – говорит Онтон Митрею. Он очередной раз показывает слабоволие, спускает и одежду, и деньги.

Вернувшись по прошествии времени в родную деревню, Онтон просит сестру и зятя принять в дом хотя бы как работника (*ляльчи*), здесь мы вновь можем увидеть перекличку с сюжетом библейской притчи. Кроме того, герой, осознавший свои грехи, пересказывает сюжет притчи о блудном сыне, услышанной им на проповеди и ставшей началом его возрождения. Таким образом, можно говорить об «удвоении» библейского сюжета в пьесе: 1) герой живет и действует по модели блудного сына; 2) слышит историю блудного сына в церкви, после чего начинается его преображение.

Итак, драматические сцены демонстрируют воскрешение грешного человека. Тем не менее, в финале произведения жизнь раскаявшегося главного героя внезапно обрывается – он падает замертво. Трагическая развязка судьбы блудного сына в данной пьесе выглядит как закономерный итог нарушения им Божьей Заповеди: «Чти отца твоего и матерь твою, да благо ти будет и да долголетен будеши на земли». Мысль об этом напрямую звучит из уст одного из персонажей – Байкея: *Вашкала пересьёслэн верамзы туж шонер лыктэ. Соос вераллям: «Атайдэ-анайдэ кылзыса улы, аслыд ӟеч луоз, музъем вылын улонэд кузь луоз» шуиллям. Онтон анайзэ кылзытэк улӥз, соин со ӟеч улонэз ӧз адӟы; пересьмытозяз но ӧз улы, кулӥз* (Михеев 1919, с. 77) ‘В высказываниях древних проявляется мудрость. Они сказали: «Чти отца-мать, (и) тебе будет хорошо, твой земной век будет долгим». Онтон не слушал мать, поэтому он не видел хорошей жизни; не дожив до старости, умер’.

Таким образом, в пьесе можно увидеть последовательное развитие сюжетной цепочки: искушение – предостережение от греха – грех – наказание – раскаяние. Притчевый подтекст создается с помощью близкого к притче сюжета и таких сюжетных мотивов, как дорога, сон и др.

§ 3. Культурно-языковые проблемы и национально-просветительские идеи в пьесах удмуртских писателей И. С. Михеева и Кузебая Герда

Иван Степанович Михеев (1876–1937) и Кузебай Герд (К. П. Чайников, 1898–1937) – выдающиеся удмуртские писатели-просветители, являющиеся авторами педагогических трудов и разножанровых художественных произведений, в том числе самобытных пьес. В драматических произведениях данных авторов воплощены их просветительские идеалы, пропагандируется прогрессивное созидательное значение знаний, образованности, актуализирована судьбоносная роль родного языка в самосохранении и развитии этноса.

В названии пьесы Кузебая Герда «Югыт сюрес вылэ» (‘На светлую дорогу’, 1919), имеющей агитационный характер, использован типичный знаковый образ *югыт* (‘светлый’), и оппозиция *неймыт – югыт* (‘темное’ – ‘светлое’, ‘темный мир’ – ‘светлый мир/светлая дорога’) является в произведении лейтмотивной. Выход на светлую дорогу в тексте пьесы напрямую связан с появлением книг, газет на удмуртском языке, возможностью обучения в школе на родном языке. В произведении, с одной стороны, противопоставлены представители старшего поколения удмуртов, Параска и Семен, и их дети, Аннок и Ондрей, чье желание учиться, читать книги родители не одобряют, более того, Параска пытается этому активно воспрепятствовать, считая, что девушке изначально уготована другая роль. С другой стороны, в пьесе сделан акцент на героях, считающих свой родной язык бесперспективным и желающих стать русскими, откреститься от своих корней. Драматизм сложившейся ситуации автор выражает через образ удмуртского учителя, который не выполняет свою миссию просвещенного человека: не веря в завтрашний день своего народа, он запрещает детям говорить на родном языке и в качестве языка обучения использует русский язык. В этом смысле учитель оказывается на одном уровне с Потапом: это молодой человек двадцати четырёх лет, высокомерный, не признающий себя удмуртом, любящий выпивать. Он говорит: *Монэ удмурт кожаськоды-а? Мынам дйськутэ удмуртлэн ке но, со понна мынам мугоры но, сюлмы но ӟуч!* (Герд 2004, с. 42) ‘Вы думаете, я удмурт? Хоть одежда у меня и удмуртская, зато и тело, и сердце русские!’ Как видно из примера, в ключевой реплике героя, определяющей его негативный образ, используется оппозиция внешнего и внутреннего: наблюдается разрыв между одеждой как формальным этническим атрибутом и уровнем национального самосознания, самоощущения. В данной пьесе автор не предлагает читателю (зрителю) положительный образ героя, чей образ мыслей соответствовал бы идеалу истинного сына удмуртского народа. Однако он прибегает к приему метаморфозы героев, «этническое» преображение и пробуждение которых происходит здесь и сейчас, буквально на глазах читателя (зрителя): *Д ы ш е т й с ь . Азьло мон асме ӟуч карисько вал, табере мон удмурт ини!* (Герд 2004, с. 45) ‘У ч и т е л ь . Раньше я считал себя русским, теперь же я удмурт!’

Очевидно, что, изображая противоречие между сторонниками и противниками использования удмуртского языка, чтения книг и осуществления педагогической деятельности на родном языке, К. Герд-драматург стремится помочь читателю (зрителю) избавиться от чувства национального нигилизма и привить ему чувство патриотизма, национального достоинства.

В пьесе И. Михеева «Удмурт дышетйсь» (‘Удмуртский учитель’, 1924) список действующих лиц составляют «парные» герои, представляющие собой своеобразную вариацию героев-двойников: русская учительница Нина Петровна – учитель-удмурт Яков Семенович,

сторонник обрусения Онтон – защитник вотского языка Сергей, единомышленник Сергея Саулей – единомышленник Онтона Прока. Т. е. автором для развертывания «культурного» конфликта использован прием симметрической конструкции. Согласно сюжету пьесы, деревенское сообщество может позволить себе содержать только одного учителя из двух. Для того чтобы выбрать оптимальный вариант, представители общества посещают уроки русской учительницы и учителя-удмурта и, сравнив их между собой, выносят вердикт: «правильным», перспективным педагогом считать Якова Семеныча, владеющего родным языком детей и благодаря взаимопониманию с обучаемыми умеющего дать им хорошие знания и воспитать добрые нравы. Устами одного из персонажей, Сергея, высказывается идея пьесы: *Пыӵалтэм салдат – салдат ӧвӧл. Удмурт кыл тодымтэ дышетӥсь – дышетӥсь ӧвӧл* (Михеев 1924, с. 24) ‘Солдат без ружья – не солдат. Учитель, не знающий удмуртского языка, – не учитель’. Стилистической особенностью пьесы является двуязычие; непосредственное звучание русской речи особенно актуализирует решаемую в произведении языковую проблему. Герои пьесы демонстрируют умение сделать правильный выбор, принять рационально-разумное решение, связанное с признанием полезности обучения детей на родном языке.

Среди пьес И. Михеева особое место занимает «Удмуртъёслэн революци потон азьын улэмзы» (‘Жизнь удмуртов до революции’, 1925). Если обратить внимание на название произведения, то оно изначально имеет нейтральный оттенок: читатель вправе ожидать как идеализации прошлого, так и его критического изображения. К тому же в нем заложена некая установка на эпичность, создающаяся путем отсылки читателя (зрителя) к судьбе народа, рубежным событием в которой является революция 1917 года; развертывающийся в пьесе сюжет, таким образом, приобретает характер типического, характерного вообще для удмуртов.

И хотя на самом деле писатель изображает тяжелую жизнь народа до революции, что само по себе выступает как контраст к счастливым переменам в его судьбе в пореволюционной действительности, произведение было воспринято в штыки и, изданное в Москве, запрещено к распространению среди народа (среди читателей). Связано это с тем, что в произведении остро поставлен национальный вопрос, и устами персонажей высказано очень много неудобного, смелого, что и сегодня, к сожалению, не утратило своей животрепещущей актуальности. По мнению критика-современника К. Ошмеса (К. Иванова), И. Михеев в своей пьесе открыто выражает буржуазно-националистические идеи [Ошмес 1931, с. 35]. На самом деле, конечно же, И. Михеевым движет мечта о справедливости, свободе и равенстве народов.

В списке действующих лиц, предваряющем текст пьесы, наравне с социальным статусом героев, актуализирована их национальная принадлежность, а также подчеркнуто знание или незнание ими удмуртского языка, т. о. сделан акцент на их национально-«языковом» портрете: *Горлов Василий Петрович. Сельский торговец, русский, хорошо говорит по-вотски*; *Соковиков Сергей Дмитриевич. Полицейский урядник, лет 35. По-вотски не говорит*; *Причетник, Николай Иванович, русский по происхождению, хорошо знает вотский язык, любит попивать*; *Митрей Кудо, умный и развитой вотяк, женат на русской* и т. д. (Михеев 1925, с. 3).

Основной конфликт в пьесе развивается между лавочником Горловым и студентом-революционером Шкляевым. Прототипом Иллариона Шкляева является реальное историческое лицо. Собственно говоря, автор вводит его в текст под своим именем. В списке действующих лиц драматург размещает развернутую справку о Шкляеве, в которой реальные факты его биографии чередуются с вымышленными: *Студент общеобразовательных курсов в Петербурге. Рекомендует себя студентом Петербургского Университета. Первый*

революционер из вотяков… (Михеев 1925, с. 3). Автор пишет о том, что Шкляев ходил по удмуртским деревням, знакомясь с настроением удмуртского народа, изучал отношение русского духовенства, полицейских и местных кулаков-торговцев к вотскому населению, распространял революционные идеи среди удмуртского учительства. Создавая художественный образ, драматург приближает его к авантюрному типу героя, используя прием переодевания, смены гендерной роли. Так, чтобы быть неузнанным, но в то же время находиться среди людей и быть свидетелем афер богатеев, Шкляев переодевается в старушку-нищенку Марӟан, которая, как и он сам, принадлежит к типу странствующего героя. Расположившись в лавке, своеобразном наблюдательном пункте, Шкляев-Марӟан становится очевидцем того, как Горлов нагло обманывает простодушных покупателей – удмуртских крестьян. В свою очередь, лавочник, не подозревая о подмене, поручает переодетому герою, «Марӟан», собирать компромат на Иллариона Шкляева, т. е. на себя самого. Таким образом, просматривается «перевернутая» ситуация.

В лавку друг за другом приходят крестьяне: Нальык (за косой), Окыльна (за хлебом или мукой) и др. Повторяющийся сюжетный ход, выстроенный по принципу линейного нанизывания, служит суммированию и многократному умножению безнравственных поступков Горлова. Также задействован принцип контраста: каждый из этих «маленьких людей», бессовестно обманутых лавочником, демонстрирует христианское человеколюбие, сострадание, щедрость по отношению к еще более обездоленному человеку – «Марӟан», делясь с «ней» последним куском хлеба, добрым советом, небольшими деньгами, что еще более подчеркивает жестокосердие богача, отказавшего в подаянии нищенствующей страннице.

Развитие сюжета связано с повторным визитом в лавку одураченных покупателей (Нальык, Эшбай), пытающихся восстановить справедливость. Таким образом, драматург создает эффект «двойного» обмана удмуртских крестьян со стороны торговца Глотова, т. к. во второй приход «гостей» хозяин лавки усиливает аргументацию своей правоты, ссылаясь на глупость и бестолковость покупателей. Единственный из героев, кто пытается сопротивляться, отстоять свое человеческое достоинство, это Эшбай. Однако ситуация в очередной раз оказывается перевернутой, и герой, будучи жертвой околпачивания, стараниями урядника и Глотова объявляется грабителем. Так, гротескно-карнавальные по своему характеру и реально-трагические по своей сути превращения, перевертыши, метаморфозы, происходящие в пьесе, отражают драматизм ситуации, основывающийся на национальном и социальном угнетении.

В «триаду» героев, притесняющих, унижающих и одурманивающих удмуртов, кроме Глотова и урядника, также входит служитель церкви, дьячок, изображенный в классически-гротескном ключе – через гиперболизацию его пристрастия к вину; так, архиерею, который попенял ему на пьянство, он говорит: *Я, Ваше Высокопреосвященство, перед обедом выпиваю рюмки* ***две****, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять* (*Слова* ***рюмки две*** *произносятся громко и протяжно, остальные цифры быстро и еле слышно*) (Михеев 1925, с. 29). Первоначально являясь неуловимым героем-плутом, водящим своих преследователей за нос, в финальном действии студент-революционер Шкляев напрямую сталкивается со своими тремя оппонентами (торговец Горлов, урядник, причетник), вступает с ними в открытую полемику и вдохновенно выражает свои мысли о будущей счастливой судьбе удмуртов, об их национальной автономии. Таким образом, сюжет «кот и мыши», развивающийся на протяжении всей пьесы, в том числе обыгрывающий оскорбительное

называние удмуртов «мышами» (*Ш к л я е в . Моя задача – уничтожить подобных вам русских «кошек» и дать свободу вотским «мышам»!*) (Михеев 1925, с. 76) близится к развязке. В финале произведения Шкляеву удается очередной раз выскользнуть из рук хищников. Обращаясь к воображаемой публике, «как к целому вотскому народу», он говорит о том, что уходит, чтобы вернуться.

В заключительном монологе главного героя, моралиста-резонера, звучат строки из басни А. Е. Измайлова (1779–1831) «Лестница» и резюме, адресованное врагам: *...придет долгожданная и неминуемая революция, перевернет лестницу жизни, и вы будете тогда внизу, а мы вверху* (Михеев 1925, с. 79). Таким образом, в драме еще раз актуализирован прием смены «верха» и «низа».

Для произведения характерен феномен двуязычия: почти половина текста пьесы звучит на русском языке, другая – на удмуртском языке. При этом задействованы различные языковые ситуации. Так, пьеса начинается с диалога Горлова и урядника, которые говорят на русском языке и, хорошо понимая друг друга во всех смыслах, сговариваются о том, чтобы поймать смутьяна-студента Шкляева. С покупателями-удмуртами Горлов разговаривает на удмуртском языке, что дает ему свободу и гибкость в действиях. Также и Шкляев, хорошо владеющий обоими языками, в случае необходимости прибегает к игровому приему языкового переключения. Удмурты Петыр и Эшбай говорят с Горловым на «плохом русском», интуитивно-подобострастно стремясь быть с ним на одной «языковой волне», что не мешает им оказаться обманутыми хитрым лавочником. Урядник, не владеющий удмуртским языком, допрашивая Марӟан, вынужден прибегать к посредникам-переводчикам в лице Петыра, Горлова и татарина Насэра, поэтому ряд диалогов дублируется на двух языках и т. д.

Развивая языковую проблематику, И. Михеев касается таких болезненных вопросов, как разделение языков на первосортные и второсортные; язык как показатель имперского мышления, средство подавления и унижения; невладение русским языком, неумение на нем выражаться как изначальная ущербность, признак человеческой и национальной неполноценности и др. Таким образом, социальная разнородность героев пьесы многократно усилена за счет их языкового неравенства, что, в свою очередь, помогает развернуть национальный по своей сути конфликт. Одновременно в лице Эшбая автор показывает удмурта-маргинала с низким уровнем национального самосознания:

Эшбай. *Здравствуй, Василий Петрович!*

Горлов. *Здравствуй. Откуда ты?*

Эшбай. *Из Чумошура.*

Горлов. *Вотяк или русский?*

Эшбай. *Вотяк.*

Горлов. *Что же ты по-вотски со мной не говоришь?*

Эшбай. *Кочу русской быть.*

(Михеев 1925, с. 14).

Думается, одна из дорогих сердцу автора-драматурга мыслей, полемически перекликающихся с репликами героев (Потапа) из пьесы К. Герда «Югыт сюрес вылэ» (‘На светлую дорогу’), высказана персонажем по имени Митрей, дающим наставление не только Шкляеву, но – скрытый посыл всем читателям (зрителям):

Митрей*. Та дыръя пиналэз тодман каль ӧвӧл: оло, удмурт, оло ӟуч, ваньзы огкадь ик дӥсясько. Валлён пуражкаен, пенӟакен ветлӥсез удмурт куспын уд адӟы вал.*

Шкляев. *Мынам дӥсе гинэ ӟуч, Митрей кудо, сюлмы – удмурт.*

***Митрей**. Ой, туж тау, пие, тачё ческыт мусо кылыдлы. Мон ачим но озьы малпаськo: тон ӟуч кыллы но, бигер кыллы но дышетскы, ӟуч дӥсь дӥся; удмурт сюлэмдэ эн вошты, эн вуза; сюлмыд пырак удмурт мед луоз. Ӟуч дӥсь дӥсяд ке но, астэ ачид «мон удмурт» шуыны эн возьдаськы, удмурт кылдэ эн вунэты* (Герд 1924, с. 58).

‘**Митрей**. В наше время трудно уже распознать молодежь: то ли удмурт, то ли русский, все одинаково одеваются. Раньше среди удмуртов было не увидеть одетого в фуражку, пиджак.

Шкляев. Митрей кудо, у меня только одежда русская, сердце – удмуртское.

Митрей. Ой, большое спасибо, сынок, за сладкие слова. Я и сам так думаю: ты и русский, и татарский язык учи, русскую одежду одевай; только свое удмуртское сердце не меняй, не продавай; сердце пусть всегда будет удмуртским. Даже если оденешь русскую одежду, не стесняйся говорить «я удмурт», не забывай свой удмуртский язык’.

Обобщая, заметим явную перекличку воплощенных в драматической форме идей, чаяний двух необыкновенно ярких, близких по духу личностей – Ивана Степановича Михеева и Кузьмы Павловича Чайникова (Герда), которые были уничтожены как националисты.

§ 4. Удмуртская драматургия 1920–1950-х годов в поисках жанра

Процесс разработки жанров удмуртской драматургии был заложен в дореволюционные годы Г. Верещагиным, Кедра Митреем (Д. Корепановым), И. Михеевым. В большинстве своем созданные ими пьесы были просветительскими драмами, особняком стоит трагедия Кедра Митрея «Эш-Тэрек» (1915). В пореволюционное десятилетие, когда интерес к «наиболее активному роду литературного творчества, способствующему рождению коллективных эмоций», был максимально высок, жанровые поиски продолжили М. Баженова, Кузебай Герд (К. Чайников), Е. Ефремов, Жомбо Очей (А. Жомбин), Кедра Митрей, А. Клабуков, Д. Майоров, И. Михеев, А. Сугатов, М. Тимашев, К. Яковлев и др. Данными авторами, осознававшими колоссальные возможности воздействия драматического искусства на зрителя, было создано более сорока пьес. Как отмечает В. Гудкова, «драма на сцене становится идеальной моделью обучения масс: людей учили “с голоса”» [Гудкова 2008, с. 17].

Молодые удмуртские драматурги, как правило, не конкретизируют жанровый статус своих произведений, обозначая их просто как «пьеса», «шудон», «шудон-пьеса». В большинстве из них ставятся социальные вопросы, присутствует дидактизм. В агитационных пьесах просветительского содержания происходит обличение темноты народа, устаревших нравов. Помимо революционно-агитационных, социально-бытовых драм, в это время были созданы такие жанровые формы как историческая трагедия, одноактный водевиль, сатирическая комедия, драма-комедия, мелодрама, революционная драма и некоторые другие.

Свой вклад в процесс развития драматургии и его жанрового обогащения внес М. Н. Тимашев (1903–1937), автор пьес «Выль улон лэсьтйсьёс» (‘Строители новой жизни’, 1926), «Иванов» (1929), «Насьток» (‘Настенька’, 1929) (также известно, что по рукописи его пьесы «Войналэн ӟечез» Удмуртский клуб в 1928 году поставил спектакль).

Одноактная пьеса «Иванов» названа автором водевилем. Характеризуя данную «комическую форму», В. Фролов пишет: «Водевиль отличается своей особой тональностью, особым способом отражения жизни: в водевиле юмор жизнерадостный и солнечный. <…> В водевиле царит веселье» [Фролов 1979, с. 252]. Г. Бялый отмечает: «Водевиль основан на вере в возможность человеческого благополучия. Зритель всегда ждет от водевиля счастливых поворотов событий, и в самом деле после трудностей, не слишком больших, забот, не слишком тяжелых,

и ссор, не слишком серьезных, временно замутившаяся жизнь в водевиле становится еще более счастливой, чем до начала традиционной водевильной путаницы» [Бялый 1987, с. 449]. Однако пьеса М. Тимашева не совсем подпадает под данную характеристику: по крайней мера, учитывая серьезность и остроту поставленного в произведении вопроса, разоблачение таких общественных пороков как лицемерие, двойственность, аморальность «ответственного лица», было бы точнее его отнести к острообличительной сатирической комедии.

Объектом осмеяния в произведении является коммунист, что, конечно же, стало поводом для резких выпадов ряда критиков против пьесы. Признавая ли жизненность изображенного явления или же напрочь отрицая его, критики были единодушны в том, что недостатком пьесы является отсутствие положительного героя. По их мнению, образ «плохого» коммуниста (если такое явление вообще можно представить) всенепременно должен был быть уравновешен, нейтрализован образом «хорошего» коммуниста. Автора громят за безыдейность произведения, за бытописательство. С. Бурбуров называет пьесу «пасквилем» на коммуниста, изображенного в «кривом зеркале», по его мнению, коммунист нарисован с кулацких позиций, он уверен, что Иванов – это скрытый, переодетый офицер, перерожденец, ибо коммунист так себя вести не может [Бурбуров 1929, с. 15]. П. Русских отрицает возможность постановки пьесы на сцене, которую клеймит как «халтуру»: «Асьме пролетар литературамы, пролетар искусствомы ужась но крестьян калыклы асьсэ тушмонъёсынызы нюръяськыны, социализмо улонэз кылдытыны юрттйсь мед луоз. <…> Тимашев эш ке нош тачё ужъёсыз чаклатэк гожтэм. Пьесаосыныз ужась но крестьянэз дышетон интые, солэн йырвизяз умойтэм малпан пыртэ. Со асьме улон пушкысь одйг пал дурзэ, урод азьзэ гинэ, люкыса гожтэм. Со пьесаяз ужась- крестьян пӧлысь палэнскем, бюрократ луэм, удмурт коммунистлэсь улэмзэ гинэ возьматэ. Нош кытын ужась крестьян калык понна вань кужымзэ поныса ужаны турттйсь коммунистъёслэн улэмзы? Соосыз Тимашев уг возьматы. Та пьесаез удмурт крестьян калыклы ке возьматйд, мар со коммунист парти сярысь шуоз? Кызьы со коммунистъёс шоры учкоз? Вань коммунистъёс юыса, кышно вошъяса гинэ кыллё, удмурт крестьян шуоз ук» («Наша пролетарская литература, пролетарское искусство должны помогать рабочим и крестьянам бороться с врагами, строить социалистическую жизнь. Тимашев же не учитывает эти моменты. Вместо того чтобы своими пьесами учить рабочих и крестьян, в их сознание он вкладывает неправильную мысль. Он изобразил нашу жизнь односторонне, сконцентрировавшись только на плохом. В своей пьесе он отстранился от рабочих и крестьян, стал бюрократом, показывая только жизнь удмуртского коммуниста. А где жизнь коммунистов, трудящихся изо всех сил ради крестьянства? Их Тимашев не показывает. Если эту пьесу показать крестьянам, что они скажут о коммунистической партии? Как они будут смотреть на коммунистов? Удмуртский крестьянин ведь скажет, что все коммунисты только пьянствуют и меняют жён») [Русских 1929, с. 44]. Далее П. Русских пишет: «Ноку но ӟеч кылбурась юыса кыллись коммунистъёс дортй уз ветлы. Ӟеч кылбурась ужась крестьян калык пӧлын, кенешын луоз. <…> Огъя вераса, та пьеса ярантэм, сценаын возьматыны луонтэм пьеса, ӟуч сямен вераса, халтура луоз» («Хороший писатель никогда не будет ходить по домам пьющих коммунистов. Он всегда будет среди крестьян. Одним словом, эта пьеса не пригодна для показа на сцене, говоря по-русски – это халтура…») [Русских 1929, с. 44]. Посредственные, идеологически выдержанные критики не могли смириться с тем, что Иванов, партиец, «камисар», изображен с помощью приемов пародирования, окарикатуривания, травестировки. Так, например, гиперболизирована забюрократизированность функционера: даже его личная жизнь насквозь «прослоена» казенщиной.

В ответ на приглашение жены на вечер отдыха, в клуб, Иванов озвучивает список своих насущных дел, в который входят пленум, бюро, конференция, съезд, кружок, партсобрание, профсобрание, заседание секретариата, комиссии и секции. Маня говорит своему мужу: *Бордысьтыд ик собрання, заседання, комиссия, секция зын потэ ини…* (Тимашев 1995, с. 179) ‘От тебя от самого уже несет духом (букв. идет запах) собраний, заседаний, комиссий, секций…’. Вечер у четы Ивановых, на который собрались гости, напоминает очередное официальное заседание и отражает риторику «прозаседавшихся». Штампы «Утвердить программу. Голосуем», «Браво. Аплодируем», «Фиксируй, секретарь!», «Призываю к порядку» раскрывают мышление героев в рамках служебного протокола.

Также объектом пародийно-комического изображения в пьесе служит литературная ситуация. Выслушав стихотворение Кылбурчи (Поэта), Студент, выступающий в роли «критика», безапелляционно заявляет: «Мелкобуржуазная идеология». Подобная мизансцена, по-видимому, служит карикатурой на заседания литераторов, а также на суждения и оценки горе-критиков.

Во второй картине пьесы «Иванов» использованы такие характерные для классического водевиля приемы, как соблазн, домогательство, измена, розыгрыши, переодевания и т. п. Мнимые друзья хотят проучить повесу-бабника Иванова. С помощью подстроенного ими свидания выясняется, что Иванов – двоеженец. Кроме того, он поддается чарам девушки-машинистки, в которую переоделся Петька. Своеобразной кульминацией, пиком позора и бесчестья Иванова становится признание прислуги Одотьи в том, что она носит его ребенка.

Пьеса заканчивается истошным воплем Иванова *Карау-у-у!.. Быдтӥзы, быдтӥзы!..* (Тимашев 1995, с. 186) ‘Карау-у-у!.. Сгубили, сгубили!..’, предвидящего катастрофические последствия случившегося с ним казуса. Можно сказать, в некотором смысле финал произведения трагикомичен. Необычность пьесы, на наш взгляд, в соединении-столкновении фарсово-водевильной природы произведения с «сакральным» объектом осмеяния. В целом, межжанровая природа пьесы, использование литературных аллюзий и реминисценций говорят о ее адресованности читателю и зрителю-интеллигенту.

Другая пьеса М. Тимашева, «Насьток» (‘Настенька’), является мелодрамой в 3-х действиях. Как известно, в буквальном переводе с греческого «мелодрама» (от melos – «музыка» и drama – «действие») означает музыкальная драма. В пьесе М. Тимашева «Насьток» действительно очень много песен, являющихся значимой идейно-художественной составляющей произведения. Также можно считать, что в определенной мере поэтика свадьбы стала поэтикой пьесы, т. к. обрядовые элементы достаточно последовательно включены в ткань текста. В. Фролов подчеркивает: «Особая эмоциональная стихия, не навязчивое, а добродушное морализаторство, обращение к страстям и чувствам рядового человека повседневности, бытовая окрашенность событий, речевые народные потоки, песенность и элементы обрядов – эти черты и создают исключительную стойкость зрительского интереса к истинно народной мелодраме…» [Фролов 1979, с. 366]. Все эти моменты, пожалуй, помимо «добродушного морализаторства», имеют отношение к пьесе М. Тимашева. Американский литературовед и театральный критик Эрик Бентли назвал мелодраму «трагедией для простых душ». Среди жанрообразующих понятий Бентли названы такие, как жалость и страх, преувеличение и «вульгарная риторика», наконец, полное небрежение принципом правдоподобия [Цит. по: Ищук-Фадеева 2010, с. 2]. Н. Ищук-Фадеева со сказочностью мелодрамы связывает «обязательный счастливый финал, которому предшествует и обуславливает его

перерождение «злодеев» в «ангелов». И знаменитый мелодраматический happy end позволяет разграничить столь близкие жанры, как трагедия и мелодрама…» [Ищук-Фадеева 2010, с. 24].

На самом деле, пьесе «Насьток» (‘Настенька’) присущ трагический финал. Девушка, которую выдали замуж за нелюбимого, слабого и безвольного человека, кончает жизнь самоубийством: принимает яд, оставив сиротой ребенка. Данная развязка вызвала горячее осуждение критиков. По мнению А. Шкляева, поступок героини является знаком ее внутренней победы над злом [Шкляев 1995, с. 162]. Итак, если концовка пьесы не соответствует классическому мелодраматическому финалу, будучи трагической по сути, то ее камерность, доминирование семейно-бытового конфликта, пассивная сущность героини и т. д. убеждают нас в том, что «Насьток» (‘Настенька’) – мелодрама.

В довоенное десятилетие (1930–1940-е гг.) в удмуртской драматургии появляются новые жанровые формы: «производственная» драма А. Миронова «Андан кужымен» (‘Стальной силой’, 1931), политическая пьеса-памфлет Кедра Митрея «Нюръяськон» (‘Борьба’, 1935), историческая драма М. Петрова «Вуж Мултан» (‘Старый Мултан’, 1939), музыкальная драма В. Садовникова «Тыло вӧсь» (‘Огненное моление’, 1940) и др.

Особенно яркие страницы в историю удмуртской драматургии 1930–1950-х годов вписал И. Г. Гаврилов, автор почти 40 пьес, созданных в разных жанрах. Среди них драма «Кезьыт ошмес» (‘Холодный ключ’, 1934), трагедия «Камит Усманов» (1940), музыкальная драма «Аннок» (‘Аннушка’, 1954) и др.

Таким образом, удмуртские драматурги апробировали разнообразные жанровые возможности, с тем, чтобы оптимально решать поставленные творческие задачи. М. Тимашев – один из немногочисленных авторов, кто конкретизирует жанровые номинации своих драматических произведений, тем самым подсказывая читателю ключ их жанрового прочтения, что, конечно же, не исключает наличия в них гибридных черт. Драматург реализует жанровые «проекты», в которых, помимо всего, развивается музыкальный сюжет, обладающий дополнительными коннотативными значениями. Пьесы М. Тимашева были признаны лучшими в рамках конкурса, объявленного в 1928 году, но, тем не менее, они подверглись острой критике, что говорит о необычности его произведений, нарушавших ожидаемые результаты драматургических экспериментов. Типы героев, сюжетные коллизии, развязки его пьес свидетельствуют о том, что автор в своих поисках шел индивидуальным путем. Ранняя гибель помешала М. Тимашеву-драматургу реализоваться в полной мере.

§ 5. Свадьба в сюжете удмуртских пьес 1920–1930-х годов: функции, поэтика

Свадебный сценарий, элементы свадебной обрядности широко использованы в пьесах как русских, так и финно-угорских авторов. К примеру, они занимают важное место в драматургии А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, А. П. Чехова и др. Н. Ищук-Фадеева, рассматривая ряд пьес А. Чехова, выделяет «особый свадебный метасюжет, объединяющий все драматургическое наследство новатора» [Ищук-Фадеева 2010, с. 38]. Исследователь считает: «…этот сюжет – по формальным параметрам – приобретает отчетливо трагедийные формы, что противоречит обрядовой идее свадьбы» [Ищук-Фадеева 2010, с. 38].

В 1920–1930-е годы свадебный сюжет был задействован такими удмуртскими драматургами, как Д. Майоров, П. Федоров, А. Сугатов, М. Тимашев, К. Яковлев, А. Жомбин и др. Александр Шкляев справедливо подчеркивает: «Сюан – со калык театр бере, покчи

калыкъёслэн нырысь драматургъёссы, выль театр кылдытыны кутскыса, калык сямъёс вылын ик лэсьтылйзы нырысь пьесаоссэс» («Поскольку свадьба – это народный театр, первые драматурги малых народов при создании нового театра как раз и делали свои пьесы на основе народных традиций») [Шкляев 1995, с. 234].

Рассмотрим, какое место занимает свадьба в сюжетно-композиционной структуре некоторых пьес удмуртских авторов, каковы функции и поэтика свадебной обрядности в данных драматических произведениях.

В пьесе Д. Майорова «Удмурт сюан» (‘Удмуртская свадьба’, 1919) акцентировано внимание на многовековой традиции, согласно которой старшие женят молодых, не считаясь с их волей. Название произведения отсылает к этнической составляющей обряда, изображенного в рамках одного драматического акта весьма «усеченно».

Итак, Васьлей и Марья решают женить своего сына Гавирлу на дочери Онтона Одотье, в основном руководствуясь желанием заиметь в доме дополнительные рабочие руки. Аргумент Онтона, отказывающегося отдать свою дочь, помимо нравственной сути, имеет и практический характер, о чем свидетельствует высказывание одного из героев: *Толон ветлэм вал Онтон доры юалляськыны но, матаз но уг кар, уг, пе, сёты, мынам, пе, нылы зарни комок кадь ик, аслым ужась, пе, кулэ али* (Майоров 1950, с. 102) ‘Вчера ходил было к Онтону порасспросить, но даже мысли не допускает, мол, не отдам, мол, моя дочь как золото, мол, самому еще нужна работница’. В сложившейся ситуации родители жениха инициируют кражу невесты.

В начале Онтон бунтует против похищения дочери, затем вяло-покорно соглашается со свершившимся: *«Ойдо, Одотья нылы, шудэд медло-а, мар-а ини, тон гинэ ӧвӧл»* (Майоров 1950, с. 106) ‘Ладно, дочь Авдотья, будь счастлива что ли, не ты первая, не ты последняя’. Апелляция к традиции, к вековечной повторяемости подобных ситуаций звучит в тексте неоднократно, к примеру: *Марья вае пересь кышноез, солэн кияз чалма но айшон, со пыре кеносэ. Отын кылйське Одотьялэн бӧрдэмез но изьыясьлэн верамез: «Ойдо шудэд медло, анаедлэн, атаедлэн йылолыз»* (Майоров 1950, с. 105) ‘Марья приводит старую женщину, в ее руках чалма и айшон, она входит в клеть. Оттуда слышится плач Авдотьи и слова *букв.* Надевающей головной убор: «Пусть счастье будет по обычаю матери, отца»’.

Вводя в текст пьесы некоторые элементы свадебной обрядности (кража невесты, запирание в кеносе, образ «изьыясь»), драматург сосредоточен на изображении консерватизма традиции. Пьеса заканчивается бегством жениха со свадьбы (в этом наблюдается некая параллель с финалом пьесы Н. Гоголя «Женитьба»), подводящим читателя (зрителя) к мысли о том, что автор осуждает закоснелость традиции. «…смысл, пафос пьесы – протест против старых обрядов», – отмечает Н. Кралина [Кралина 1988, с. 161]. Это единственная пьеса, где насильственному браку сопротивляются оба молодых, но если девушка достаточно быстро оказывается сломленной и подчиняется обычаю, то жених выражает свой бунт с помощью бегства, что подчеркивает его решительность и тщетность предпринятых усилий со стороны взрослых.

А. Клабуков справедливо подчеркивает: «Та пичи пьесаеныз Майоров пыр-поч валамон возьматэ – вашкала сямен семья пӧрмытыны уг луы ни, вуж сямъёс золэсь на ке но, эрикез валам егитъёсты со вашкала, сыномем сямъёсын ялан ик пленын возьыны уд быгаты ни…» («Этой маленькой пьеской Майоров очень понятно показывает – по-старому создавать семью уже нельзя, старые традиции, хоть и остаются сильными, свободолюбивую молодежь уже невозможно держать в плену старых, заржавевших традиций») [Клабуков 1950, с. 21].

Для ряда удмуртских пьес со свадебным сюжетом, созданных в 1920–1950-е годы, характерен мотив социально-неравного брака.

В пьесе П. Федорова «Дунне бырон» (‘Светопреставление’, 1927) союзу влюбленных друг в друга героев, Палай и Мики, мешает Окыльна, мать девушки. Она намерена выдать свою дочь за Бико, выходца из богатой семьи. Палай не смеет ослушаться матери, хотя отец на ее стороне. В пьесе показан только досвадебный обряд – сватовство. Свадьба Бико и Палай расстраивается из-за «светопреставления», играющего роль своеобразного «волшебного помощника». Все боятся конца света, кроме Палай и Мики, которые воспринимают его как освобождение от навязанного сценария судьбы. Близость «конца света» заставляет и Окыльну переосмыслить ситуацию, свое отношение к дочери, к ее возлюбленному Мики. Она благословляет молодых на брак.

Пьеса заканчивается репликой молодых – Палай и Мики: *Тӥлед дунне быриз, милем выльыз потӥз* (Федоров 1927, с. 40) ‘Для вас наступил конец света, для нас родился новый мир’. Это звучит многозначно: рождение новой семьи, союза любящих друг друга людей воспринимается как начало, как обновление, как новая жизнь. Так, в ситуации конца света происходит переоценка ценностей.

Пьеса А. В. Сугатова «Удмурт сюан» (‘Удмуртская свадьба’, 1928) отражает свадебные традиции и обычаи казанских удмуртов, о чем говорит примечание, предваряющее список действующих лиц.

В пьесе показано, как Марӟан женит сына Туктамыша на дочери богатея Эскендэра – Назбике. В данном драматическом произведении этапы традиционного свадебного обряда описаны наиболее полно (сватовство, сговор, обговаривание количества гостей, сроков свадьбы и др.).

Как и в вышерассмотренных пьесах здесь озвучены критерии выбора невесты, соответствующие традиционным ценностям удмуртов: *Аиныз муминыз востэмесь, улэмзы узыр, нылзы но ужась мар ке* (Сугатов 1928, с. 8) ‘Отец с матерью смирные, живут состоятельно, и дочь работящая’. В данном случае юноше из бедной семьи сватают богатую невесту: социально-неравный брак «уравновешен» тем, что девушка беременна от другого. Таким образом, во всех рассматриваемых пьесах фигурируют определенные сюжетные коллизии, обуславливающие неравный союз молодых: либо ситуация голода позволяет родителям жениха-дурачка быть уверенными в том, что за него пойдет умная и красивая девушка-беднячка (Жомбо Очей. «Лакан выжы»), либо родительница, пользуясь грядущим светопреставлением, спешит выдать свою дочь за сына богатея (П. Федоров. «Дунне бырон») и т. д.

Героиня пьесы А. Сугатова не хочет замуж за сына Марӟан, т. к. любит Микаля, отца ее будущего ребенка. Однако отец единоправно распоряжается судьбой дочери: *Кинлы сётэме потӥз, солы ик мыноз* (Сугатов 1928, с. 15) ‘За кого захочу отдать, за того и пойдет’. Позднее становится известна еще одна причина, по которой он против кандидатуры Микаля: *…вуын пыртэм муртлы нылме сётэме уг луы мынам. Солы сётӥмы ке, калык мар синмын асьме шоры учкоз* (Сугатов 1928, с. 31) ‘…не могу я отдать дочь за крещеного. Если за него отдадим, как люди на нас будут смотреть’. П. Поздеев определил конфликт этой пьесы как противопоставление христианства и язычества. Однако эта реплика звучит достаточно приглушенно, как бы между прочим, без особого акцента. Поэтому нам более близка позиция А. Г. Шкляева, который считает, что «…конфликт нимысьтыз уг сэрттйськы-пертчиськы: комедия но со уг луы, драма но. Но калык обряд, калык театр татын устолэсь но усто сётэмын. Ваньзэ татысь тодмано, зэмос удмурт калык сямъёсты зэмос удмурт кылын кисьтэм-басьтэм кадь пуктэм

шуыса» («…конфликта как такового нет: это и не комедия, и не драма. Но народный обряд, народный театр здесь представлены мастерски. Все здесь узнаваемо, удмуртские народные традиции на удмуртском языке действительно воссозданы очень точно») [Шкляев 1995, с. 234].

Интересна деталь: Марӟан предлагает женить молодых без свадьбы, поскольку невеста беременна. Однако Эскендэр настаивает на свадьбе: *«Котьмар шуид ке но, сюантэк сётэме уг луы. Ми кадь узыр муртъёс сюантэк сётӥмы ке, калык соку дыръя ми шоры мар синмын учкоз* (Сугатов 1928, с. 18) ‘Что ни говори, без свадьбы не могу отдать. Если такие богачи, как мы, будем отдавать без свадьбы, в таком случае как люди на нас посмотрят’. Один из персонажей, Сезяй, вторит: *Кужмыд сузён дыръя, кызьы сюантэк кен басьтод* (Сугатов 1928, с. 19) ‘Пока хватает мочи/сил, как можно невестку без свадьбы брать’. Таким образом, драматург акцентирует внимание на том, что проведение свадьбы – это дело чести. В пьесе неоднократно манифестируется ментальный жизненный принцип удмуртов: «Калык мар шуоз» (‘Люди что скажут’).

В пьесе заложен конфликт старого поколения с новым, впрочем, не наделенный особой остротой. Молодое поколение здесь вообще оттеснено на второй план. Поведение Назбике только обсуждают, она сама ни разу не высказывается, по существу являясь внесценическим персонажем. Также сообщается, что она сбежала со свадьбы с возлюбленным Микаля. Наконец, становится известно, что их догоняют и разлучают. Мамат, старший сын Марӟан, смущен этим поступком невесты: *Али ик сыӵе курадӟем бере, кызьы соос огазьын улозы, кызьы юртъер кутозы. Одйгзэс огзы яратымтэ бере, ялан жугиськыса улозы* (Сугатов 1928, с. 40) ‘Если уж сейчас так мучаются, как они будут жить вместе, как будут дом держать. Если друг друга не любят, будут постоянно скандалить’. В словах героя звучит житейская мудрость.

Как уже было отмечено, пьеса А. Сугатова представляет вариант подробного описания деталей свадебного обряда, но для развития конфликта они мало что дают. По-видимому, драматург в первую очередь стремился ознакомить зрителей со сложившимся ритуалом свадьбы, а также подчеркнуть мудрость, наделенность всех его элементов глубоким смыслом. Поэтому, в целом, следует согласиться с мнением венгерского литературоведа П. Домокоша о пьесе «Удмурт сюан» (‘Удмуртская свадьба’): «Пьеса достойна исследования, если даже не как литературное произведение, то как этнографический документ» [Домокош 1993, с. 263].

Изображение свадебного обряда занимает существенное место в пьесе М. Тимашева «Насьток» (‘Настенька’, 1929). Судьбой девушки, оставшейся сиротой, распоряжаются брат с женой, которые прочат ее замуж в богатый дом. Для Опроч главным достоинством семьи жениха является их справная жизнь: *Олексеед уго тынад Олексеед, арганчиед, галакед кыле. Юрт кутӥсь луоз, шуиськод-а сое?.. Арганчи юрт быдтыны сяна уг тоды ук, уть! Косьтык кӧӵе востэм, зӥбыт, йӧно мурт. Улэмзы нош… тӥсьпоттонзы, мушъёссы вань, юртсы кудбыдса. Олексеедлэн котыртӥськемез ик – кенер ук* (Тимашев 1929, с. 22) ‘Алексея твоего, гармониста, голодранца, жалко оставлять. Говоришь, хорошим хозяином будет?.. Гармонист только дом умеет разорять! Константин какой кроткий, смирный, серьезный человек. А живут как… есть машина для обдирки зерна, пчелы, большой дом. У твоего Алексея и двор-то изгородью только огорожен’.

Насьток послушна старшим, поступает так, как диктует традиция: *кенаклэсь, агайлэсь уг ортчы* (‘тетю, дядю не ослушаюсь’), *калыклэсь уг ортчы* (‘буду [жить] как все’). Из монолога Насьток можно узнать, что она не видит смысла в том, чтобы сопротивляться обстоятельствам, т. к. не уверена в своем возлюбленном Олексее.

В прощальных песнях невесты, уходящей из дома, традиционно звучит мотив сиротства, горькой участи/судьбины. В ответ на причитания Насьток, как и в пьесе Д. Майорова «Удмурт сюан», из уст одной из женщин звучит «утешительная» мысль о вековечности традиции – так было всегда: *Вадес вуэм бере, атай юртйсь потытэк уг луы* (Тимашев 1929, с. 25) ‘Когда наступает срок, приходится оставлять/покидать отцовский дом’; *Ми но тон кадь ик бизим. Тау иньмарлы, туннэзэ умой улйськом. Улод-вылод – карттэ яратод* (Тимашев 1929, с. 25) ‘И мы так же, как ты, вышли замуж. Спасибо господу, сегодня хорошо живем. Поживешь-поживешь – полюбишь мужа’. В словах пожилой женщины озвучены традиционные ценностные критерии, испокон веков предъявляемые к жениху, к счастливому замужеству: *Улэм-вылэмзы соослэн ту-уж ӟеч. Со луэм бере, мар кулэ на… Анаез-атаез йӧноесь маръёс ке. Ӟеч анайлэн, атайлэн нылэз-пиез нокытын но кур уз лу, шуиллям пересьёс. Соос вӧзын тон ас анаед-атаед вӧзын кадь ик улод* (Тимашев 1929, с. 25) ‘Живут они в большом достатке. Что еще кроме этого надо… . Мать-отец – серьезные люди. Как сказали древние, у хороших родителей дети не могут быть плохими. Рядом с ними ты как со своими родителями будешь жить’.

В отличие от вышерассмотренных пьес, ситуация насильного замужества объяснена сиротством девушки. Специфика и в том, что сюжет не заканчивается свадьбой, он развивается, достигая кульминации именно при изображении семейной жизни молодых. Героиня совершает самоубийство, не выдержав придирок со стороны хозяйки дома, тети Одотьи, которая упрекает Насьток в нищете, в том, что она им не ровня. Косьтык – безвольный муж, не умеющий защитить жену от нападок.

Уход героини из жизни критика 1930-х восприняла крайне отрицательно, увидев в этом ее безволие и пассивность. Однако современный литературовед А. Шкляев справедливо пишет: «…геройзэ быдтон калэ вуттыса, со (автор – *С. А.*) золгес каре аслэсьтыз малпанзэ: адямиез ултйяны уг яра» («…доводя свою героиню до самоубийства, автор усиливает свою мысль о том, что нельзя унижать человека») [Шкляев 1995, с. 162].

Таким образом, удмуртские драматурги в своих пьесах активно используют свадебный сюжет. Причины, мотивы обращения к нему разнообразны: зрелищность обряда, его глубокий, освященный веками, смысл и т. д. При этом драматурги трансформируют некоторые элементы свадебного обряда, подчиняя их своей идейно-художественной задаче, в том числе используют стяжения. В рассмотренных пьесах типичным является столкновение старого и нового, конфликт поколений.

§ 6. Поэтика пьес удмуртских писателей П. Соколова и А. Жомбина: общее и особенное

В удмуртской литературе 1920–1930-х гг., так же как в русской и других национальных литературах России, «драма становится доминантным жанром эпохи, способным представить панорамную модель мира» [Гудкова 2008, с. 18]. Успех данного рода литературы, по справедливому наблюдению В. Гудковой, объясняется его двуединым характером: «Пьеса есть одновременно и вербализованная организация реальности, то есть правильно произносимые мысли, выраженные верными, отобранными, «лучшими» словами; и наглядная визуализация образов – когда она превращается в спектакль. Драма на сцене становится идеальной моделью обучения масс: людей учили «с голоса» [Гудкова 2008, с. 17].

В послереволюционные годы многие удмуртские писатели сделали свои первые шаги в области драматургии, при этом большинство из них создали одно-два драматических произведения. К ним принадлежит и Прокопий Максимович Соколов, написавший пьесу

«Бугыръяськисьёс» (‘Восставшие’, 1925), которая по тематике близка к пьесе Жомбо Очея (А. Жомбина) «Сьӧсьёс киулын» (‘Под гнетом озверелых’, 1929). Для обоих произведений характерна реальность событий, легших в основу их сюжета. В первом случае – это крестьянский бунт, который был в с. Новый Мултан в 1906 году. В предисловии к драме, изданной отдельной книгой, П. Соколов написал: «Пьеса составлена по собственным материалам обследования крестьян в 1906 году в с. Новом Мултане Ижевского уезда Вотской Автономной области. Имена участников большинство вымышленные, вследствие полного не выяснения их». В пьесе А. Жомбина отражены те ощущения и впечатления, которые будущий автор испытал, работая чистильщиком валенок на Кукморской валяльно-обувной фабрике братьев Комаровых в возрасте с одиннадцати до семнадцати лет. К реальной основе пьесы, так же как в случае с пьесой П. Соколова, отсылает пространное предисловие, где драматург дает картину беспросветного существования наемных рабочих. В обоих драматических произведениях через развертывание социально-классового конфликта рассматривается проблема «народ и власть».

Прокопий Соколов достаточно точно воспроизводит реальный ход событий, зафиксированный в документальных источниках. Историк А. И. Суханов пишет: «Самым значительным крестьянским волнением за весь 1906 год стал сентябрьский бунт крестьян с. Новый Мултан и его окрестностей. Арест агитатора совпал по времени с проводившимся пятого сентября переучётом подлежащих к мобилизации в армию. В ходе предпринятой попытки освободить агитатора был убит один крестьянин, что вызвало озлобление более тысячи собравшихся, устроивших погром полицейского участка. В результате урядник и один из стражников были убиты, несколько полицейских получили тяжёлые травмы. Узнав о беспорядках в с. Новый Мултан, губернатор направил в Мултанскую и Узинскую волости конных стражников, которые после подавления сопротивления крестьян учинили жесткую расправу над населением» [Суханов 1981, с. 53].

В драме «Бугыръяськисьёс» (‘Восставшие’) задействовано 26 персонажей. Поскольку главным является столкновение между крестьянами и властью, то в списке действующих лиц большое место занимают герои, выполняющие функцию подавления: урядник, пристав (становой), старшина, стражники, воинский начальник, жандарм, исправник, жандармский офицер и др. Примечательно, что автор не считает нужным дифференцировать их по именам, делая исключение лишь для исправника – князя Вяземского. К данной группе, по существу, примыкают и солдаты, вызванные для усмирения бунта, но на самом деле они сочувствуют крестьянам. В диалоге безымянных служивых (1-й солдат, 2-й солдат, 3-й солдат) звучат характерные для народа размышления о несправедливости мира: *Кудӥз весь улытозяз куноын кадь улэ, кудӥз нош быдэс улытозяз курадӟе. Малы со озьы кылдэм?* (Соколов 1926, с. 30) ‘Некоторые всю жизнь как в гостях живут, некоторые всю жизнь страдают. Почему так получается?’; *Шунды но котькытын одӥг кадь уг шунты уга. Озьы ик калыклы но одӥг кадь улыны кылдымтэ* (Соколов 1926, с. 30) ‘Ведь и солнце не везде одинаково греет. Так и людям не суждено жить одинаково’.

В сюжете пьесы также задействованы студент и учитель, играющие роль агитатора и просветителя. Именно ссыльный студент Раппорт и местный учитель Иван Петрович высказывают революционные идеи.

Показывая, что среди народа растет недовольство политикой властей, драматург в тоже время подчеркивает, сколь сильна вера темных людей в доброго царя: *...мусо эксэй милемды*

уз вунэты (Соколов 1926, с. 8) ‘…любезный царь нас не забудет’. Ссыльный студент Раппорт открывает им глаза на реальные жизненные обстоятельства. Вначале он зачитает письмо крестьян Орловской губернии, посланное царю. В нем использованы обороты, свидетельствующие о раболепии народа и о его наивной вере в батюшку-царя: *Мусо эксэй! Милемлы югыт карись шунды! <…> Мусо югыт шунды, эксэй-айы! Тыныд гинэ оскиськом на, юртты милемлы! <…> Ми тынэсьтыд ӟеч уждэ неноку но ум вунэтэ. Тон понна оскыса, шумпотыса, кытчы косӥд, мыном. Ми тыныд юрттыны котьку дась…* (Соколов 1926, с. 9) ‘Дорогой царь! Солнцеликий! <…> Милое светлое солнце, отец-царь! Только тебе еще верим, помоги нам! <…> Мы никогда не забудем твое доброе дело. За тебя с верой, радостью пойдем туда, куда ты скажешь. Мы всегда готовы тебе помочь…’. На контрасте к данному посланию звучит письмо государя: *Н. Генераллы. Орлов ёросысь крестьянъёсты сю пол корт ньӧрын шуккыны, тюрмае пыдсаны, судэ сётыны косӥсько. Кин ке бугыръяськиз ке, ошылоно. Пумит мынӥсьёссэ ыбылоно* (Соколов 1926, с. 9) ‘Генералу Н. Приказываю крестьян Орловской губернии сто раз ударить шпицрутенами, посадить в тюрьму, отдать под суд. Тех, кто будет бунтовать, повесить. Тех, кто будет сопротивляться, расстреливать’. Так, студент разоблачает лживость и лицемерие царской власти.

Драматургу удается нюансировать психологию толпы, для которой всегда нужны кумиры, «поводыри», и вот уже вместо царя люди восславляют студента и учителя: *Инмарлэсь вылэ данэ понӥськом!* (с. 11) ‘Восхваляем его выше, чем Бога’; *Соос милемлы эрик сётозы! Тӥ милям эксэймы но, инмармы но, тӥледлы гинэ оскиськом на!* (Соколов 1926, с. 11) ‘Они дадут нам свободу! Вы и царь наш, и наш Бог, только вам еще верим!’.

Несмотря на то, что образы некоторых героев в определенной степени индивидуализированы (Бекенбаев Иван, Сидоров Макар, Николаев Петыр и др.), автор в ряде случаев отказывается от персонализации, и в драматическом тексте фигурирует действующее лицо по имени «калык» («народ»). Все это отражает общую тенденцию, когда «<…> в драматургии культивировался образ массы, а главнейшим компонентом общего образно-композиционного строя многих пьес делались массовые сцены. <…> собирательный образ массы выполнял и функцию внесценического фона, реплики подавались как деперсонифицированные» [История… 2006, с. 493–494]. М. Горбушин, высоко оценивая пьесу за реализм, отмечает: «Соколовлэн геройёсыз положительной яке отрицательной идеяосты суредась схемаос гинэ. Пьесаысь вань геройёс пӧлысь поп гинэ вунытэк кыле. <…> Индивидуализировать карымтэен ик геройёслэн переживанизы ляб возьматэмын. Соос авторлэсь идеязэ возьматӥсь схемаос гинэ луо» («Герои Соколова являются только схемами, избражающими или положительных, или отрицательных героев. Из всех героев пьесы запоминается только поп. <…> Из-за того, что нет индивидуализации, переживания героев показаны слабо. Они только схемы, показывающие авторскую идею») [Горбушин 1945, с. 96].

Пьеса завершается призывами крестьян: *Быдтоно со тушмонъёсты! Милям ужмы уз быры!.. Милям ужмы бадзым!.. Ӟеч мед луоз революция!!!* (Соколов 1926, с. 35) ‘Надо уничтожить этих врагов! Наше дело не пропадет!.. Наше дело великое!.. Да здравствует революция!!!’ Так, автор пьесы стихийный бунт крестьян наполняет революционным содержанием. Вполне очевидно, что драматург проводит внутреннюю связь между описываемым историческим событием и революцией 1905 года. Неслучайно, в предисловии пьесы есть посвящение «борцам-революционерам, павшим в великие дни революции 1905 г.».

Несмотря на то, что в реальности восстание было подавлено, П. Соколов предлагает читателю открытый финал, в котором оставлена надежда на счастливую развязку трагических событий.

Жомбо Очей в пьесе «Сьӧсьёс киулын» (‘Под гнетом озверелых’), в отличие от П. Соколова, рисует жизнь наемных рабочих. Через многочисленные детали автор стремится подчеркнуть, насколько были ужасны условия их существования, жестоко отношение не только администрации фабрики, но и прислужников властей к простому народу. Особый акцент сделан на использовании детского труда.

Пьеса многонаселенна: в ней 22 действующих лица. Система персонажей выстроена по классовому принципу. С одной стороны, это кровопийцы-угнетатели – фабрикант Сергей Васильевич, подрядчик Григорий Давыдович, надсмотрщик Иван Максимович, приказчик Кельмырза Байметович, с другой, униженный работный люд – Туктар, Эшпай, Бекмырза и др. Общее самоощущение бедняков емко выражено через пословицу, озвученную одним из героев: *Пинал йырме тэй сие, вож мугорме узыр сие* (Жомбо Очей 1929, с. 10) ‘Мою молодую голову вошь поедает, мое зеленое тело поедает богатей’.

Положение рабочих из крестьян особенно зримо и выразительно нарисовано через судьбу одной бедняцкой семьи. Автор показывает, как разрушилась ее жизнь по вине власть имущих: отца, Туктара, в качестве пушечного мяса забирают на войну, его дочь Узыбея обесчещена приказчиком, двенадцатилетний сын Эшпай, нещадно эксплуатируемый на фабрике, покалечен надсмотрщиками. Через сгущение красок автором создан глубокий трагизм, отражающий беспросветность существования бедняков и безнаказанность богатеев, о чем красноречиво говорит и заглавие пьесы.

Таким образом, в обеих пьесах доминирует социально-классовый конфликт. Если П. Соколов показывает обстоятельства социального взрыва в среде крестьянства, при этом акцентируя внимание на просветительской роли представителей интеллигенции, то Жомбо Очей рисует коллизии неравной борьбы между бесправными рабочими и администрацией фабрики. Развитие сюжета, конфликта в обеих пьесах выстроено таким образом, чтобы эмоционально воздействовать на читателей, заставляя их сопереживать бесправным простым людям, униженным алчными, бессердечными, жестокими хозяевами жизни.

§ 7. Пьесы удмуртского писателя Кедра Митрея: проблематика, конфликты, жанровые черты

Творчество талантливого писателя Кедра Митрея (Дмитрия Ивановича Корепанова, 1892–1949) разножанрово: помимо прозаических и поэтических произведений, он написал и пьесы. Всего им создано пять драматических произведений: две из них, «Эш-Тэрек» (1915, 1924) и «Идна батыр» (1926), являются трагедиями и отражают древние страницы истории удмуртского народа – XIV–XV вв. Драмы «Обокат» (‘Адвокат’, 1923), «Калгись» (‘Странствующий’, 1924) и «Нюръяськон» (‘Борьба’, 1935) раскрывают тему классовой борьбы в послереволюционный период. Именно эти пьесы – объект нашего внимания в виду их малоисследованности.

В пьесе «Обокат» (‘Адвокат’) воссоздана ситуация, связанная со сбором продразверстки для Красной Армии. Главным героем является Палсин Микта. Будучи бедным, он подхалимствует богачам и, как «обокат» (адвокат), защищает их интересы. Жизненный принцип

Палсин Микты заключен в словах: *Гожтэт лыдӟыны уг ке но валаськы, ваньмыз закон мынам ки улам…* (Кедра Митрей 1926, с. 21) ‘Хоть и неграмотный, все законы в моих руках…’.

Сюжет пьесы связан с тем, что Палсин Микта, вместе с председателем сельсовета Оверой и членом сельсовета Кион Иваном, пытается возложить бремя продразверстки на бедняков. Своими намерениями и действиями Палсин Микта противопоставляет себя простым людям. Но его умыслы были разоблачены, обман раскрыт. Односельчане его побили, а те, кому он прислуживал, сбежали. Конфликт в драме полностью исчерпывается и заканчивается раскаянием главного героя в содеянном, желанием исправить свои ошибки: *Кем, кем тыныд! Озьы кулэ вал, кемалась кулэ. Узыр кузёослы, сьӧсьёслы эн юртты. Азьпала визьмо луод* (Кедра Митрей 1926, с. 25) ‘Поделом тебе! Давно так надо было, давно. Богатым хозяевам, хищникам не прислуживай. Наперед умнее будешь’. Несмотря на то, что душевным терзаниям персонажа в пьесе уделено очень мало внимания и его преображение показано в облегченном варианте, следует заметить, что автор создал достаточно специфический для своего времени образ, для которого свойственна неоднозначность: Палсин Микта – бедняк, изображенный в отрицательном свете. Такой ракурс явно идет вразрез с классовой теорией и идеологическими тенденциями послереволюционной эпохи. Сложность положения «обоката» в том, что, защищая интересы богатеев, он не пользуется ни их доверием, ни тем более уважением, его просто используют. В результате, его не ценят ни свои, ни чужие, и он представляет собой своеобразную вариацию маргинальной личности. Человеческая ущербность героя усилена его физическим изъяном, что нашло отражение и в имени – Палсин Микта (Одноглазый Микта), в свою очередь, свидетельствующем о тяготении автора и к традиционно-фольклорным приемам изображения отрицательного персонажа.

В небольшой пьесе показано столкновение интересов не только полярных социальных групп, но и разных героев внутри этих групп. В этом проявляется стремление Кедра Митрея выстроить интригу, дать намек на сложность и противоречивость человеческой натуры: если Микта, Овера и Иван находятся в заговоре против бедняков, то Овера и Иван имеют свои секреты от Микты; Камаш Миша, подслушавший разговор Оверы и Ивана о дележе остатков продразверстки, готов выдать их тайну своему отцу-богатею. Таким образом, все герои уязвимы друг перед другом.

Жанр пьесы «Обокат» (‘Адвокат’) автором обозначен как «Вылэм ужъёс» (‘события, случившиеся в действительности’), т. е. сделан упор на факте достоверности, реальности, типичности истории. Ценно то, что автор сознательно или бессознательно отразил грабительскую сущность продразверстки. Один из персонажей пьесы, член сельсовета Кион Иван, стремящийся перераспределить груз продразверстки на бедняков, и тот потрясен ее неподъемной величиной.

Безусловно, «Обокат» (‘Адвокат’) Кедра Митрея – это социальная драма. И хотя удмуртский литературовед А. Бутолин называет «Обокат» комедией, ссылаясь на то, что автор «высмеивает классовых врагов» [Бутолин 1935, с. 52–53], одна-две комические ситуации, включенные в данную пьесу, кардинально не определяют ее жанровый статус, впрочем, как и карикатурное изображение сынка богатея, убогого недоросля Камаш Миши.

Другая пьеса Кедра Митрея, «Калгись» (‘Странствующий’), подписанная псевдонимом Олокин, вышла в 1924 году. Это небольшая по объёму социальная драма о народном подвижнике, человеке-скитальце, пропагандирующем революционные идеи.

Конфликт пьесы классовый: бесправные Миня и Тася, выходцы из деревни, находятся в услужении богатея, страдают от его тирании и самодурства. Их романтическая любовь растоптана хозяином-злодеем.

Другой герой, Копей, являет собой бедного слугу, брошенного хозяином, который выжал из него все силы.

Когда устанавливается Советская власть, обидчик этих героев, Василь Ваныч, получает наказание по заслугам.

Калгись встречается с Миней и бедным стариком Копеем на разных этапах их жизни, беседуя с ними, воздействует на их сознание. К примеру, в диалоге с Миней, собирающемся на войну, где тот надеется быть полезным для царя, Калгись раскрывает антинародный характер империалистической войны: *Мын, мын отчы, гажан выны! Мынса адзод – кӧче отын ужась но кресьян калыклэсь мугорзэ кесяло. Музъем гырись-усыясь муртлэн виреныз музъемез кыедало. Кортэз-анданэз, йырвийымен сураса, нюр муӵ пӧлтӥ пазяло* (Кедра Митрей 1926, с. 45) ‘Иди, иди туда, дорогой брат! Тогда увидишь, как там разрывают тело рабочего и крестьянского народа. Кровью землепашца удобряют землю. Железо и сталь, перемешав с человеческим мозгом, разбрасывают по болотным кочкам’.

Копей после разговоров с Калгисем освобождается от упования на Господа: *Инмарен мон кадьёсты кышкатыса гинэ возё вылэм* (Кедра Митрей 1926, с. 51) ‘Таких, как я, оказывается Богом только пугали’.

Образ Калгися – фигура абстрактно-условная. Герой так позиционирует свою функцию: *Мон дуннеетӥ калгыса ветлӥсько. Шуге шедем вынъёсылэсь улэмзэс эскерисько* (Кедра Митрей 1926, с. 39) ‘Я по свету странствую. Слежу за жизнью братьев, попавших в трудную ситуацию’. Из реплики Мини узнаем о том, что они односельчане: *Тон, оло, Вужгурт пи, лэся* (Кедра Митрей 1926, с. 39) ‘Ты вроде бы из Вужгурта *букв.* из Старой деревни’. Калгись же, отталкиваясь от названия деревни, актуализирует антитезу старого и нового: *Ваньзэ вуж гуртъёсты, вуж сямъёсты выльдоно луоз* (Кедра Митрей 1926, с. 39) ‘Все старые деревни, старые обычаи надо будет обновить’; *Выльгурт пи мон…* (Кедра Митрей 1926, с. 42) ‘Я из Новой деревни…’.

Ход пьесы не дает ясного понимания о дальнейшей судьбе этого героя, ибо он приходит из ниоткуда и уходит в никуда: *Кошкисько. Одӥг интӥын кема улыны мон дышымтэ* (Кедра Митрей 1926, с. 51) ‘Ухожу. На одном месте долго оставаться я не привык…’. Т. е. герой вечно в пути, он вечный путник, вечный странник. Калгись там, где он нужен, где его ждут; выполнив свою миссию, он уходит в другие миры: *Быдӟым нюлэсъёс шорын, гужемъёсын но чильдась лымы вылын пумтэм куанеръёс уло. Соёс шуг улын улэмысь потэмлы уг оско. Отчы юрттӥсь кулэ. Сыӵе калыкез дышетскем дунне борды герӟано. Отчы монэ мынам сюресэ нуэ* (Кедра Митрей 1926, с. 52) ‘Посреди больших лесов, вечных ледников живет много бедных людей. Они не верят, что можно выбраться из трудной жизни. Там нужен помощник. Этот народ надо связать с просвещенным миром. Туда ведет меня моя дорога’.

А. Бутолин считает большой ошибкой автора ракурс изображения ведущего героя: «<…> образ революционера из пьесы совершенно не соответствует большевику, коммунисту. Калгись является народником, странствующим среди людей. К тому же он похож на религиозного аскета. Ему и спать негде, у него даже куска хлеба нет, для него уже одного пятака много. Тем самым он не равен большевику-подпольщику, боевому революционеру, человеку, работающему с массами. Он не большевистский агитатор – он странствующий проповедник, народник. <…> Такие не руководили Октябрьской революцией» [Бутолин 1935, с. 53–54].

Аргументы критика, в целом, справедливы, однако, на то была авторская воля – создать романтический тип героя.

В этой пьесе, как и в предыдущей, богачи описаны с презрением, подчеркнута их подлость, трусость, низменность чувств. Бедный люд предстает трудолюбивым, честным, способным бороться за свои идеи.

Давая оценку ряду удмуртских пьес, в числе которых и свои собственные – «Калгись» (‘Странствующий’) и «Обокат» (‘Адвокат’), Кедра Митрей пишет: «Показ борьбы классов и людей в пьесах ещё далеко не достаточен и рельефен, довлеет большею частью схематизм. Однако в этих произведениях уже на лицо реализм с поползновениями определить ход исторического процесса в сторону социализма через активную борьбу с враждебными классами» [Кедра Митрей 1933].

В середине 1930-х годов Кедра Митрей пишет пьесу «Нюръяськон» (‘Борьба’), в которой воспроизводит общественно-политическую ситуацию, связанную с провозглашением Удмуртской автономной области в 1920 году.

На наш взгляд, «Нюръяськон» (‘Борьба’) – это публицистическая драма-памфлет. В ее основе остродраматический конфликт, раскрывающий замыслы двух противоборствующих лагерей – буржуазных националистов и большевиков. «Буржуазные националисты» декрет об автономии якобы поняли по-своему: как отделение Удмуртии от России. Они начали вести работу по созданию своего правительства. Как сказано в пьесе, делить портфели министров, разрабатывать план создания армии, составлять проект выпрямления границ, выбирать президента и т. д. Пьеса заканчивается их разоблачением и победой пролетарских сил. Кужымов говорит: *Шулдыр улон азьпалан. Сое асьмеос лэсьтомы* (Кедра Митрей 1936, с. 118) ‘Счастливая жизнь впереди. Ее мы сами построим’. Провозглашается здравица в честь Советской Удмуртии.

В драме 7 действующих лиц, половина из которых – положительные герои, половина нарисована в утрированном, шаржевом ключе; все персонажи имеют узнаваемых прототипов, которыми являются известные общественные и политические деятели. К примеру, в образе Кужымова, мы полагаем, представлен удмуртский поэт, общественный деятель Максим Прокопьев, сыгравший ведущую роль в образовании удмуртской автономии и являющийся последовательным революционером.

Каждый образ запоминающийся, рельефно и ярко выписанный, обладает своим персонифицированным языком. Созданию художественных образов способствуют говорящие фамилии, ряд из которых имеет гротескный характер: Пумитский (букв. выступающий против), Укылтэм (озорной, неугомонный), Юрзымкин (вызывающий омерзение, гадкий, отвратительный) и др.

Условность происходящих событий в пьесе обусловлена отсутствием конкретного описания места и времени действия: известно лишь, что это где-то на территории Удмуртии в период создания автономии. Народ представлен через голоса, которые слышны за сценой. Автор явно симпатизирует положительным героям: они представлены умными, ратующими за правое дело. Речи отрицательных героев заведомо глупы, полны спеси, самолюбования, саморекламы. На первом месте для них удовлетворение личных интересов.

Действие в пьесе протекает плавно, без резких перемен. Персонажи на протяжении всего действия ведут полемический диалог, в процессе которого решают будущий статус Удмуртии, обсуждают управленческий аппарат, определяют ближайшие пути развития промышленности. Т. е. решают важные проблемы внешней и внутренней политики.

Драматическое произведение читается как правдивый художественный документ о несбывшихся чаяниях истинных патриотов своего народа, пьеса об упущенных возможностях, виной чему в немалой мере стали раздоры между удмуртскими деятелями, в свою очередь обусловленные общей политической ситуацией.

Гротеск и гипербола, ирония и сарказм, использованные в пьесе, глобальность решаемого вопроса, условность происходящих событий приближают пьесу к памфлету. В то же время в произведении проявляется жанровый признак публицистической драмы – основанность на реальном событии (разработка декрета об Удмуртской автономии). Таким образом, автор создал актуальную политическую драму, в которой показал, как в жаркой борьбе рождалась автономия.

Пьеса «Нюръяськон» (‘Борьба’) была включена в список «националистических» произведений Кедра Митрея. Таким образом, по иронии судьбы автора причислили к буржуазно-националистическому крылу, изображенному в пьесе в пародийном плане.

В целом, Кедра Митрей во всех своих пьесах, в том числе исторических трагедиях, отразил свое видение проблем современности. Безусловно, более яркими оказались те из них, где были использованы сюжеты давно ушедших лет (трагедии «Эш-Тэрек» и «Идна батыр»). Но вышерассмотренные пьесы также свидетельствуют о творческих поисках и талантливых находках Кедра Митрея, который выразил в них свою гражданскую позицию.

§ 8. Драматические ситуации и типы персонажей в пьесе удмуртского писателя К. С. Яковлева «Сюртэм Карпа»

Пьеса Константина Сергеевича Яковлева (1890–1937) «Сюртэм Карпа» (‘Безрогий Карпа’, 1929) находится в ряду таких пьес удмуртских драматургов, как «Война дыръя салдаткалэн улэмез» (‘Жизнь солдатки во время войны’, 1926) Ефима Ефремова, «Войналэн ӟечез» (‘Польза от войны’, 1928) Михаила Тимашева, «Геройёс» (‘Герои’, 1935–1936), «Груня Тарасова» (1937) и «Азин» (1938) Игнатия Гаврилова: все они затрагивают тему Гражданской войны.

В первых двух частях пьесы «Сюртэм Карпа» (‘Безрогий Карпа’) неспешно и развернуто, фокусируя внимание на ряде этнографических деталей, показан свадебный обряд. Ольгу против ее воли выдают за сына богатых родителей – Митрофана, а на самом деле она любит бедняка Емельяна, однако мезальянс и связанная с этим личная драма героини первоначально находятся на втором плане. Второе действие заканчивается столкновением соперников, после которого драматург «переносит» своих героев в волостной военкомат, где на протяжении третьего действия разворачиваются наиболее острые коллизии, непосредственно связанные с гражданским противостоянием. Условно говоря, свадьба «переходит-перетекает» в гражданскую войну, которая обуславливает соответствующую расстановку действующих лиц.

Как и в драме Е. Ефремова «Война дыръя салдаткалэн улэмез» (‘Жизнь солдатки во время войны’), в пьесе «Сюртэм Карпа» (‘Безрогий Карпа’) муж героини и ее любимый оказываются по разные стороны баррикад: Митрофан – на стороне белых, Емельян – на стороне красных. Ольга оставляет мужа и уходит к Емельяну. Когда она уже находится в положении, возлюбленный увлекается другой девушкой – Граней. Таким образом, если в пьесе Е. Ефремова любовно-мятущейся героиней является социально и политически индифферентная Татьяна, то в драме К. Яковлева комиссар Красной Армии Емельян мечется между Ольгой, близкой по классу, и социально-«чуждой» Граней, которая происходит из интеллигентских кругов.

Символично, что по отношению к Гране героями используется метонимическое обозначение *векчи куско* (‘та, что с тонкой талией’), подчеркивающее принадлежность девушки к иному, враждебному, классу, что подтверждается и ее мещанско-потребительскими интересами. К примеру, она требует от Емельяна обеспечить себя вещами и продуктами, которые находятся в его ведении: *…тынад татын потребобществоись ваем басмосыд, сакыред вань шӧдйське. Мыным куинь-ньыль платья тыр басма, одйг-ог пуд сакыр сётыны кос али* (Яковлев 1929, с. 42) ‘…чувствуется, у тебя тут имеются приобретенные на заем потребобщества ткани, сахар. Распорядись-ка, чтобы мне выдали материи на три-четыре платья да один пуд сахара’. Один из ведущих героев пьесы, Сюртэм Карпа, именем которого названо произведение, производит свою, личностную, «дифференциацию» возлюбленных Емельяна: *Сураськисьгес уть Емельян но: весчи кускоен ми мар ужалом. Милемлы таш-таш, керпич кадь кышно кулэ* (Яковлев 1929, с. 46) ‘Немного запутался и Емельян: на что нам та, которая имеет тонкую талию. Нам нужна крепкая как кирпич жена’. Карпа, исходя из своего житейского опыта, дает Емельяну мудрый совет: *Тон сётаки камисар ке но, пожалой, бедной класс луса адӟиськиськод. Господае удгес тэриськы. Граня со сётаки нылкышно йыраз ишлапа нулдэ. Дышетйсь со, наставница назваться луэ. Господае потыса вуэмын. Кызьы-ось пролетария мурт господаен юрт шунтыны быгатоз… Оля нош тынад аслад паред. Со тынйсьтыд канфет уз куры, лаковой ката басьтыны уз косы. <…> Куриське бере, сьӧрад нуы тон сое. Мар адӟоды, валче адӟоды* (Яковлев 1929, с. 38) ‘Ты хоть и комиссар, все равно к бедному классу относишься. До господ не дотягиваешь. Граня все-таки на своей женской головке носит шляпку. Она учительница, наставницей называется. Выбилась в господа. Каким-таким макаром пролетарий с госпожой смогут совместно дом обогревать… А Оля тебе ровня. Она у тебя конфет не попросит, лаковые туфли купить не потребует. <…> Коль просится, возьми ты ее с собой. Что суждено пережить, вместе переживете’. Как можно увидеть из пьесы, Емельян далек от стереотипного образа неподкупного и бескомпромиссного красного командира в «кожаной куртке»: он запутался между женщинами, тяготится беременной Ольгой; вместо того, чтобы заниматься эвакуацией подвод, рефлексирует по поводу своей личной жизни.

В целом, для пьесы характерны не типичные для литературного контекста послереволюционного десятилетия образы бедняков и богатеев, белых и красных. Очевидно, что идейно-художественные особенности пьесы обусловлены личной позицией К. Яковлева по отношению к Гражданской войне, которую писатель считал трагедией для крестьянина-земледельца: «Очень горевал-сокрушался, что у крестьянства нет своей партии. Если бы появилась такая партия, которая бы воевала и с белыми, и с красными, я бы, наверняка, с превеликим энтузиазмом работал в той партии. А партии не было. Не зная, как быть в сложившейся ситуации, я крепко ругал оба «цвета». И те, и другие разоряли удмуртское крестьянство… » [Цит. по: Шкляев 1995, с. 190].

В первой картине 3-го действия происходит диалог между подводчиками, обнаруживающий социальную разнородность и классовую вражду участников разговора, у которых собственный взгляд на действия Советской власти, на продразверстку: у богатея Ладимера – свой, у Испирдона, комбедчика, – свой. Вместе с тем высказывания и тех и других пропитаны жизненной правдой. Так, в уста Ладимера вложена реплика о грабеже крестьян со стороны Советской власти: *(Большевик партия) умой тазатъяз ини кеносъёсыз, гидъёсыз… Мар нянез, мар пудоез талазы, йырзы чигонъёс, весь уг тырмы на* (Яковлев 1929, с. 33) ‘(Большевистская партия) уже хорошо вычистила амбары, хлева… Сколько хлеба, сколько скота уже отняли, чтобы головы у них поотрывало, все им не хватает’; *Мон кантрабуци гынэ 4 сюрс манет*

тыри яуа… 200 пуд ю, куинь бугро кадесь скал нуса сётӥ (Яковлев 1929, с. 34) ‘Я только контрибуции уплатил 4 тысячи рублей… 200 пудов зерна, три коровы размером со сруб отдал…’. Испирдон-комбедчик, объясняя свой страх перед приходом белых, признается в «грехах», связанных с насильственными действиями по отношению к богатеям-односельчанам: *Комитетын ужам бере, кудзэ-кудзэ вӧсь карытэк но ӧйлась. Закон косэ бере, мынам амалэ ӧвӧл – сойзэ но, тайзэ но кыскытэк уг лу. Уске маин сюдыны-вордыны кулэ армимес* (Яковлев 1929, с. 37) ‘Коль работал в комитете, некоторых и обидеть пришлось. Коль закон заставляет, у меня нет другого выбора: одно, другое приходится отбирать. А иначе как прокормить нашу армию’. Диалог, в котором участвуют безымянный подводчик, Испирдон, Сюртэм Карпа и богатей Ладимер, с одной стороны, отражает полярность интересов, непримиримость сторон. Вместе с тем обращает на себя внимание то, что в репликах главного героя, Карпы, отсутствует чувство классовой ненависти. Он говорит-высказывается, как простой человек из народа, который интерпретирует происходящие события согласно своей природной сути. В герое отсутствует агрессия, в нем подспудно сосредоточено некое примиряющее начало. Очевидно, что Карпа, за свою бесхребетность и мягкотелость прозванный «Сюртэм» (Безрогий), не соответствует традиционному типажу положительного героя.

Критика заметила нетипичность героя: «Все бедняки – какие-то слабые, бессильные. Отрицательные типы. Если Карпа на свадьбе был в первых рядах и проявлял себя геройски-активно, то во время гражданской войны он ничего не может сделать. Белые арестовали Емельяна и большевиков. Карпу одного оставили их охранять. Ему дали в руки ключи, а он, вместо того, чтобы вызволить Емельяна, спокойно ложится спать у двери («арестного помещения» – *С. А.*)» [Пролетар … 1932, с. 56].

По сюжету ключом воспользовалась Ольга, освободившая Емельяна из плена, тем самым доказав ему свою любовь и верность, умение прощать. Узнав о подлости и коварстве Грани и убедившись в преданности Ольги, Емельян остаётся с ней, заверяя ее в безвозвратности чувств к разлучнице: *Ыӵе-тачӵе вожан выллем эн малпаськы – весчи куско быриз сюлмись, пыриез но ӧз ни кыльы. Солы басма гынэ кулэ. Басмен ассэ котькинлы но вузалоз* (Яковлев 1929, с. 49) ‘Не вздумай ревновать – та, что с тонкой талией ушла из сердца, не осталось и следа. Ей только материал для платья был нужен. Ради этого продаст себя любому…’.

Бездействие Карпы мотивировано тем, что, не владея русским языком, он не понял приказ белого офицера – охранять пленников. Получается, он и не охранял, и не освободил красного комиссара. Карпа – своеобразный маргинал, трикстер, играющий под дурака. Примечателен его диалог с белым офицером, названным «длинноусым»:

Кузь мыйыко: Ты что, дурак или большевик?

Сюртэм: Какой мы большевик, товарищ… эй, ваша благородья шуоно, лэся.

Кузь мыйыко: Не врёшь?

Сюртэм: Наше племя такой – обманить не умеём, отес был такой, дедушка был такой, я такой же остал…

Кузь мыйыко: Ну, ну, вижу, что честный… А службу военную знаешь?

Сюртэм: Сё знаю, ваша благородья. Мы старой режимом полицейской десятской служил.

Кузь мыйыко: Ну, это хорошо, коли служил. Царю служил, большевикам служил, теперь нам служи… (Яковлев 1929, с. 46–47).

Как можно увидеть из реплики героя, он живо отклоняет версию своей принадлежности к большевикам или сочувственного отношения к ним, молчаливо соглашаясь с ипостасью

«дурака». Карпа раскрывается как вполне естественный человек, который, с одной стороны, трудно ориентируется в реальности, с другой стороны, под видом дурака изрекает жизненные истины. В определенной степени он подпадает под тип, описанный В. Гудковой: «Из острых и смешных шуток героев в пьесах 1920-х гг. вырисовывается образ «другого народа», лукавого, трезво оценивающего поступки властей, способного предвидеть развитие событий и упорно помнящего о своем интересе. Социалистические «шуты» по-прежнему не просто воплощают народную точку зрения на происходящее, они и есть «неорганизованный» российский народ» [Гудкова 2007, с. 20]. Л. Якимова, рассматривающая повести Л. Леонова о революции и гражданской войне, данный типаж героев – на фоне вершителей революционных событий, отважных рыцарей и героев, великих личностей – называет «мелким», т. е. соотносимым с понятием «народ», «население», «жители»; по ее мнению, это обыкновенный человек, в личное бытие и душу которого революцию экспортируют, вносят со стороны <…>» [Якимова 2007, с. 11].

В отзыве Редакции журнала «Пролетар кылбурет удысын» («На фронте пролетарской литературы») были отмечены все те моменты, которые не совпадали с традиционной трактовкой образов героев, классовых взаимоотношений в деревне и т. д. Неслучайно и время появления данного отзыва, когда автор пьесы, К. С. Яковлев, вместе с выдающимся удмуртским поэтом Кузебаем Гердом и другими ярчайшими представителями удмуртской интеллигенции, был объявлен врагом народа, националистом: «В Гражданскую войну сколько было героев среди бедноты! Сколько бедняков бесстрашно, не жалея сил, трудились и трудятся во имя укрепления Советской власти. Этого Яковлев вообще не видит. Как и в рассказе «Туноос» (‘Ворожеи’ – *С. А.*), он высмеивает бедняков, смотрит на них глазами классового врага. Эту ситуацию никак нельзя назвать «случайной». Эта пьеса снова подтверждает, что Яковлев мыслит как классовый враг. Яковлев считает, что бедняки не умеют работать, не смогут и в дальнейшем. Вот так Яковлев борется против строительства социализма. Яковлев попытался-таки выкрасить свою пьесу в «красный» цвет: в финале произведения, увидев приход Красной Армии, Сюртэм Карпа, Испирдон и Емельян выражают ликование. И все же их радость, памятуя об их предыдущих действиях, кажется искусственной, не вызывает доверия» [Пролетар … 1932, с. 57].

Таким образом, произведение К. Яковлева оригинально и значимо как в плане отражения противоречий исторической эпохи, так и в плане представления самобытных характеров, не вписывающихся в ряд нормативных героев, демонстрируя своим неоднозначным, порой чудаковатым, поведением, речевыми высказываниями правдивую сущность трагического времени и связь с реальностью. В пьесе «Безрогий Карпа» есть психологизм; автором мастерски осуществлена индивидуализация персонажей.

§ 9. Специфика воплощения темы войны в удмуртской драматургии 1920–1930-х годов (на материале пьесы Е. Ефремова «Война дыръя салдаткалэн улэмез»)

В удмуртской драматургии 1920–1930-х годов выделяется пласт пьес, в которых подняты проблемы, связанные с войной: это «Война дыръя салдаткалэн улэмез» (‘Жизнь солдатки во время войны’, 1926) Ефима Ефремова, «Войналэн ӟечез» (‘Польза от войны’) (1928) Михаила Тимашева, «Сюртэм Карпа» (‘Безрогий Карпа’, 1929) Константина Яковлева и др.

Ефим Ефремов, один из малоизвестных ныне писателей, в 1930-е годы был репрессирован. Он вошел в историю удмуртской литературы как автор единственного произведения – пьесы «Война дыръя салдаткалэн улэмез» (‘Жизнь солдатки во время войны’) (1926).

Удмуртский литературовед А. Г. Шкляев отмечает: «Судя по данной пьесе, из Ефима Ефремова должен был бы получиться очень и очень хороший драматург. Будучи напрасно обвиненным в участии в организации «молодых эсеров», он не успел раскрыться в полной мере» [Шкляев 1995, с. 403].

В пьесе показана жизнь молодой семьи – Такъян (Татьяны) и Горея (Григория). Молодого мужчину призывают на военную службу. Новобранец и сам не хочет идти на войну, и родители не хотят отпускать сына на бойню с неизвестным «германцем» («германь»). В то же время драматург акцентирует внимание на позиции молодого студента Петра, который очень легковесно относится к войне, убеждая домашних Григория, что она не будет долгой: *Войналэсь кышкано ӧвӧл, мон тӥледлы шуи. Германь калыкез вуоно арняёзь ик ӟучъёс изьыёсынызы лэзяса быдтозы* (Ефремов 1926, с. 6–7) ‘Я вам сказал: войны не надо бояться. Русские уже к следующей неделе закидают германцев шапками’. Итак, с одной стороны, вырисовывается естественный ужас перед неведомой войной, страх погибнуть в ее огне и боязнь потерять близкого человека (Григорий и его семья), с другой, – поверхностное представление о тяготах войны, легкомысленный подход к ее оценке (Пётр).

Как можно заметить, в пьесе исподволь актуализирована проблема учености – неучености. К примеру, Григорий из-за своей безграмотности не имеет возможности вовремя ознакомиться с официальным извещением о мобилизации на войну, и ему грозит наказание; помимо всего, герой плохо ориентируется в реальной ситуации, у него ограниченный кругозор. Но самое главное, Пётр и Николай, благодаря тому, что они являются студентами, в отличие от Григория, не призываются на войну.

В сюжетных перипетиях пьесы особенно важное место принадлежит Николаю, учащемуся сельскохозяйственной школы. Приехав домой на каникулы, он заходит в гости к Григорию и его семье, где к нему относятся с почтением и подобострастием, уважая его «ученость». Так, в самом начале пьесы обозначается оппозиция: Григорий, темный, боязливый человек, «нюня», как его называет жена, и Николай, уверенный в себе, грамотный, не обремененный призывом на непонятную, страшную войну.

Наиболее интересный образ в пьесе – это Татьяна, с самого начала раскрывающаяся как противоречивая натура. Когда становится известно, что мужа мобилизуют на германскую войну, она, казалось бы, впадает в отчаяние, восклицая, как теперь без него будет жить. Но затем ее больше волнует, как бы она не пострадала из-за того, что Григорий задерживается идти на призывной пункт. Героиня явно не уверена в себе, в своей верности мужу, т. к., не испытывая к нему пылких чувств, боится не удержаться от разгульной жизни. Наконец, для нее возникает искушение в виде подруги, которая рассказывает о том, что Николай якобы интересовался Татьяной.

В диалогах и монологах раскрывается мятущийся образ героини, которая запуталась в своих чувствах. Ей кажется, что она не любит своего мужа, её сердце тянется к Николаю. *Горейме уг яратӥськы. Куддыр ас сяменым малпасько, яратӥсько кадь шуса, но сюлмы уг яраты. Озьы ик ма карны ёрмыса улӥсько* (Ефремов 1926, с. 13) ‘Григория своего не люблю. Иногда мне кажется, что люблю, но сердце не любит. Так и живу, не зная, как быть’, – анализирует она себя.

После ухода Григория на войну Татьяна встречается с Николаем. Монологи отражают переживания героини, которая предвидит катастрофу в своей личной судьбе: она понимает, что Николай никогда на ней не женится, Григорий может выгнать из дома, в родительском гнезде никто не ждет. Грубость, которую она демонстрирует по отношению к свекрови Пурге,

как и драка с ней, психологически обусловлены чувством внутренней вины изменщицы. Татьяна ищет виновных в сложившейся ситуации и обвиняет в сводничестве подругу Наталь.

В пьесе есть ряд и других психологических «жестов», подчеркивающих внутреннее смятение главной героини. Так, после прочтения долгожданного письма от Григория Татьяна высказывает тайную мысль, которая звучит безжалостно и предательски: *Жоггес коть мед кымысаз пуля йӧтсал, умойгес лусал* (Ефремов 1926, с. 25) ‘Хоть бы побыстрее ему пуля в лоб попала, было бы лучше’. С другой стороны, за этим явно просматривается страх за себя, боязнь разоблачения.

О Григории первоначально все высказываются уничижительно: Наталь называет *ӧвӧлтэм* (‘никакой, никудышный’), Николай – *шӧтэм мурт* (‘некрасивый человек’); *...тынад Гореедлэн одйг кеньыр быдча но визьмыз ӧвӧл ук, сыӵе муртэз скал нюлымтэ кунян калыкъёс шуо* (Ефремов 1926, с. 27) ‘…у твоего Григория нет ни крупинки ума, такого человека в народе называют необлизанный теленок’. Однако, Николай двуличен: во-первых, он не любит Татьяну; во-вторых, за ее спиной хорошо отзывается о Григории, тем самым осуждая жену, не ценящую своего мужа: *Гореез урод кариськод. Горей бен малэсь кылемын. Синмыз но, пыдыз но, йырыз но вань, шӧтэм ке шӧтэм со, мынам сямен, номре ӧвӧл, чеберен улоно ӧвӧл* (Ефремов 1926, с. 28) ‘Григория плохим считаешь, унижаешь. Чем же он плох. Глаза, ноги, голова – все на месте. То, что не красив, так это, по мне, ничего не значит, красота – не главное’.

Вернувшись домой нежданно, обманутый муж Григорий, как в классических комедиях, прячется за шкаф и подслушивает разговор любовников. Неслучайно А. Г. Шкляев пишет, что эта пьеса скорее похожа на водевиль, чем на драму [Шкляев 1995, с. 403]. Однако, на наш взгляд, хотя и проявляются в произведении элементы водевиля, на самом деле, оно ближе к психологической драме.

Разоблачив жену-изменщицу и ее возлюбленного, Горей берет с них слово, что их связь больше не повторится. Герой, который нравственно выше своих обидчиков, демонстрирует ум и моральное превосходство: *А тон, Микол, кызьы тынад возьытэд ӧвӧл, дышетскем муртлы, кышноёс дортӥ ветлыны. Тыныд кулэ пеймыт удмурт калыкез дышетыны, тон, дышетэм интӥе, кышноёс, салдаткаёс дортӥ ветлӥськод. Эк, ма тӥледын, визьтэм муртъёсын, вераськыса улод* (Ефремов 1926, с. 30) ‘А ты, Николай, как тебе не стыдно, грамотному человеку, ходить по бабам. Тебе надо просвещать темный удмуртский народ, а ты, вместо того, чтобы учить, ходишь по солдаткам. Эх, да что с вами, дураками, говорить’. Таким образом, позиция «умный» – «глупый» в карнавальном духе зеркально меняется. В действительности, устами Григория озвучивается одна из главных идей пьесы. Писатель изначально озвучивает свою просветительскую задачу в Предисловии пьесы: *Та шудонысь удмурт калык аслэсьтыз 7 ар ӵоже война вылтӥ улэмзэ адӟоз. Тае адӟыса, укылтэм сямъёссэ умой карыны азьпала тыршоз* (Ефремов 1926, с. 3) ‘Из этой пьесы удмуртский народ увидит, как он жил в течение 7 военных лет. Увидев, в последующем постарается свои дурные нравы сделать хорошими’.

В третьей части пьесы показана гражданская война, во время которой соперники-мужчины оказываются в противоположных лагерях: Григорий воюет на стороне красных, Николай – белогвардеец. Теперь уже Николаю Татьяна желает, чтобы пуля попала ему в лоб: здесь проявляется психология униженной, обманутой женщины. Когда белый офицер Николай снова предлагает Татьяне продолжить отношения, она гневно отвергает его предложение. Перед читателем (зрителем) возникает образ обновленной женщины, искренне любящей своего мужа, независимо от его принадлежности к красным или белым.

В пьесе представлен интересный диалог между Татьяной и удмуртским солдатом:

Такъян. *А ты, салдатик, не знаешь, которой лучше, белой или красной?*

Уд салдат. *О-о, белой лучше. У белой и сакар и белый клеб и опичер корошой одежда кодят, а красной без штанов бегают.*

Такъян. *А красный опичер такой же плокой, как и белой?*

Уд солдат. *Ок, баба, баба, зачем ты так баешь. Белой опичер корошой, толстой, высокой. <…> Одежда баской.*

(Ефремов 1926, с. 34).

С одной стороны, здесь проявляется чуждость братоубийственной войны крестьянскому сознанию, которому неведомы глубокие корни классового противостояния, тем более женщине. Это раскрывается и в вопросах, которыми задается Татьяна: *Малы меда озьы жугисько, мазы окмымтэ. Горд-тӧдьы, горд-тӧдьы, бен малы озьы шуо, нокызьы но уг валаськы* (Ефремов 1926, с. 31) ‘Почему сражаются, что не поделили. Красный-белый, белый-красный, никак не пойму, почему так называют’. В то же время создается ощущение, что в вопросах, которые Татьяна задает удмуртскому солдату, есть личный подтекст: она пытается что-то понять о своих мужчинах – Григории и Николае; для нее «красный» и «белый» – личностно-значимые цвета.

Мягкотелый, не уверенный в себе Григорий, боящийся погибнуть на империалистической войне, в Гражданскую войну преображается. Теперь это человек, которому понятны и близки цели борьбы, человек, осознавший себя частью большой силы: *Мон йырме но уг жаля: озьы куанер калык понна жугисько. Соин ик тӥнь шуисько, оло, туннэ ик быро* (Ефремов 1926, с. 36) ‘Я голову свою не пожалею, так буду сражаться за бедный народ. Потому и говорю, что, может, сегодня же погибну’. Если Григорий мужает и взрослеет, то Татьяна – через ошибки – прозревает. *Э, мусо Горее, али гинэ мон тынэсьтыд валай куанер удмурт понна жугиськемдэ. Ӟеч мед улоз пачкаса улэм удмурт калык* (Ефремов 1926, с. 40) ‘Эх, милый Григорий, только теперь я поняла, что ты борешься за бедный удмуртский народ. Да здравствует удмуртский народ’ – говорит героиня в финале пьесы. Безусловно, слова, произносимые и Григорием, и Татьяной, очень пафосные. Кроме того, можно сказать о некоей подмене ценностных подходов: выше героиня признавалась, что ей безразлично, на стороне белых или красных ее муж. Действительно, нужно признать, что в финале пьесы автор делает свою героиню чересчур политически-сознательной. В то же время предложенный поворот возможно интерпретировать и таким образом: вместе с мужем Татьяна принимает и его идеалы, несмотря на то, что они для женщины вторичны, она наконец вникает в смысл борьбы, в суть того дела, которым занят любимый человек.

Использованные в драматическом произведении фабульные ходы, по-видимому, говорят о том, что автора волнует, как из-за войны деформируются нормальные человеческие связи, рушится семья, деградируют человеческие нравы, становятся очевидными хрупкость семейных устоев, ущербность человеческой натуры. Драматург завязывает в пьесе такой узел, при распутывании которого герои раскрываются с разных сторон. Несмотря на то, что в драматическом произведении важное место занимает изображение войны между красными и белыми, здесь первоначален любовный конфликт, и запутанные отношения мужчины и женщины находятся на первом плане. В других произведениях конфликт подобного рода – на периферии. В какой-то степени противостояние главных героев в гражданской войне – следствие личного конфликта, любовного «треугольника»: Григорий – Татьяна – Николай, что весьма необычно для драматургии данного времени. Условно можно сказать, в семье Татьяны «гражданская война» началась до исторического события, свершившегося в 1918–1920-х гг.

§ 10. Художественное своеобразие пьесы Игнатия Гаврилова «Кезьыт ошмес»

Игнатий Гаврилович Гаврилов (1912–1973) – один из самых талантливых удмуртских драматургов, автор многочисленных пьес. Долгие годы спектакли по его произведениям составляли стержень национального репертуара. Секрет мастерства Гаврилова-драматурга, несомненно, заключался в том, что он был тесно связан с театром: служил актером, был художественным руководителем, режиссером театра. Таким образом, «практическое знание законов сцены благотворно сказывалось на художественном уровне его пьес, их сценичности, и не случайно коллектив театра всегда с большим интересом встречал каждую новую его пьесу» [Ложкин 1982, с. 8].

И. Гаврилов написал около 50 пьес, разнообразных по тематике и жанрам, особый интерес среди которых представляет пьеса «Кезьыт ошмес» (‘Холодный ключ’). В 1953 году (практически через 20 лет!) драматург переделал изданную в 1935 году драму, вызвавшую немало нареканий со стороны критиков: мол, в пьесе показано волнение бедняков только в одной деревне, да и оно не имеет политического характера. Какие же поправки внес И. Гаврилов в свою пьесу и как это отразилось на ее художественной достоверности?

Дискуссионным остается и вопрос о жанровом характере пьесы «Кезьыт ошмес» (‘Холодный ключ’). В большинстве случаев ее называют драмой. В то же время В. В. Ложкин отмечает, что пьесу «по всем основным признакам можно отнести к жанру трагедии» [Ложкин 1982, с. 7]. А. А. Ермолаев также причисляет пьесу к трагедии [Ермолаев 1987, с. 228–229]. Насколько справедливо? Кратко уделим внимание и этой проблеме.

Как отмечает ряд критиков, особенностью системы персонажей в пьесе является их резкая поляризация. Так, Н. П. Кралина подчеркивает: «<…> ощущается нарочитость деления персонажей на положительных и отрицательных, причем если первые романтически героизируются, то вторые типизируются средствами гротеска» [Кралина 1988, с. 163]. Все это диктует необходимость еще раз заострить внимание на образах героев, которые, по нашему мнению, явно выходят за рамки заданных социальных масок, демонстрируя неоднозначные человеческие проявления.

Одно из главных отличий переписанной пьесы «Кезьыт ошмес» (‘Холодный ключ’) состоит в том, что автор ввел нового героя – питерского рабочего-большевика Никиту Лаврентьевича Ковалева: его, сбежавшего из тюрьмы, укрывает от преследователей батрак Беглой. Предназначение нововведенного персонажа очевидно: Ковалев в статусе наставника-идеолога обуславливает «революционное перерождение» Беглоя; именно под влиянием ссыльного революционера «ученик» начинает осознавать необходимость общенародной борьбы с классовым врагом, в неразрывном единстве удмуртов и русских, рабочих и крестьян. Включение Ковалева в развитие сюжета явно «притянуто за уши», соответственно и диалоги данных героев, как правило, звучат искусственно, напыщенно и пафосно. Причем их революционно-политическая составляющая усиливается после того, как Беглой проходит солдатчину, принимает участие в русско-японской войне, сближается с политическими под Порт-Артуром, затем, сбежав из тюрьмы, возвращается на родину. Данные сюжетные перипетии характерны именно для переписанного варианта пьесы, где драматург явно стремится нарисовать образ эволюционирующего героя: от униженного страдальца, одинокого бунтовщика до сознательного борца с угнетателями, способного поднять за собой народные массы. Обратим внимание на его пламенную, наполненную патетикой речь, которую он произносит перед возлюбленной Жагой: *Асьмеос быдэс шаере адскымон тыл жуатом. Азьвыл дыръя мон калыклэсь пегай, нош табере калык азе потыса, калыкен ӧош*

кутскисько вирюисьёсын жугиськыны. О, Жага! Калык – со бадзым кужым. Со кужымез уз вормы ачиз эксэй но… (Гаврилов 1953, с. 58–59) ‘Мы зажжем видимый всему миру огонь. Раньше я прятался от народа, а теперь иду впереди народа и вместе с ним начинаю бороться с кровопийцами. О, Жага! Народ – это большая сила. Эту силу не победит даже сам царь…’. Эти высокопарные слова явно чужды внутренней натуре героя.

В переработанной пьесе И. Гаврилов усилил остроту социального конфликта, уделив особое внимание жестокосердию представителей имущего класса. К примеру, во 2-м варианте пьесы Беглой узнает о том, что виновником гибели его матери является не кто иной, как богатей Юска, цинично разыгрывающий роль его отца-благодетеля.

В 1-м варианте пьесы, напротив, показана жестокость бедняков, которые от безысходности и отчаяния убивают урядника Жигана, попа Вениамина и его жену. Следовательно, перерабатывая пьесу, драматург меняет акценты, наделив простых людей кротким незлобивым характером, а богатеев и представителей власти – исключительной безжалостностью и бессердечием. Так, проявляется тенденция очеловечивания, гуманизации образов обездоленных бедняков. Однако это не распространяется на Беглоя, который и в первом, и во втором варианте пьесы одержим испепеляющей классовой ненавистью.

Исследователями уже многократно отмечалось, что Беглой И. Гаврилова стоит в ряду таких типологически близких героев удмуртской литературы, как Беглой М. Можгина из поэмы «Беглой» (‘Беглый’), Матӥ из одноименной повести Кузебая Герда, Шактыр беглой из рассказа И. Соловьева «Кузь нюк» (‘Длинный лог’) и некоторых других. Отличие персонажа И. Гаврилова в том, что он не просто жертва, но наполнен энергией отмщения за несправедливость. Его кредо: *Сьӧсьёслы кидэ эн сёт. Ӟеч ке каризы, нушы жут, вӧсь ке каризы – тӥрдэ урды* (Гаврилов 1953, с. 38–39) ‘Не подавай руки богатеям-хищникам. Сделают тебе добро, подними дубину, сделают больно – подними топор’. Характерно, что в издании 1953 года герой воспринимает этот принцип как заповеданный Ковалевым и в свою очередь наследует его другу-солдату. *Вань йыркурме, курадӟемме тӥляд йыр вылады куштысал, собере асьтэдыс улэпкын гуэ согысал. Нош вылады быдэс гурезь быдӟа из понысал Со изэз шунды азьын ӟырдатыса, кулэм берады но пыжыса курадӟытысал* (Гаврилов 1953, с. 50) ‘Всю свою ненависть, страдания сбросил бы на ваши головы, потом вас самих закопал бы заживо в яму. А сверху бы положил большой, как гора, камень. Накалив этот камень на солнце, мучал бы вас даже после смерти’ – отвечает Беглой уряднику Жигану, противостояние с которым во втором варианте пьесы развивается особенно остронапряженно. Впрочем, именно Жиган озвучивает «диагноз» Беглоя: *Кышкыт висёнэн висиськод. Аслад йыркуреныд дуннеез тон огнад уд берыкты* (Гаврилов 1953, с. 50) ‘Опасной болезнью болеешь. Своей ненавистью ты мир не переделаешь’.

Одну из ведущих ролей в развитии действия, в том числе в трагическом исходе судьбы Беглоя, в обоих вариантах пьесы играет Бӧдёно, дочь Юски. Вообще, данный персонаж – несомненная авторская удача. В целом, Бӧдёно – отрицательный персонаж. Её некрасивая внешность, о которой знает она сама, а также не дают забыть окружающие люди, представлена в традиционном ключе: в литературе данной эпохи дети богатеев, как правило, показываются либо глупыми, либо безобразными. Вместе с тем, Бӧдёно проявляет себя в произведении как живой человек: ошибающийся, страдающий. Она – заложница своей любви, не желая отступиться от человека, который не питает к ней чувств.

Первоначально Бӧдёно не теряет надежды изменить ситуацию, именно с этой целью она объясняется с возлюбленной Беглоя – Жагой: *Мон озьы но шудтэм. Туж шудтэм. Бамы*

но шадра… ой, ӧок, уг вера… Тон чебер. Тон мукетсэ шедьтод (Гаврилов 1953, с. 17) ‘Я и так несчастлива. Очень несчастлива. И лицо рябое… ой, нет, не буду говорить… Ты красивая. Ты другого найдешь’. Самоуничижительная откровенность, проявленная Бӧдёно перед соперницей, приоткрывает в ней человека, способного усмирить свою гордыню: *Тон мынэсьтым йырме кур кариськод. Озьы ке но, мон тыныд вожме уг поттӥськы. Мон синмаськисько тыныд. Тынад котькинэн визьмо вераськемед луэ. Котькинлы, яратыса, капчи сюлмын ваземед луэ. Нош мынам уг. Мон урод адями. Монэ нокин уг яраты* (Гаврилов 1953, с. 44) ‘Хоть ты меня и злишь, я на тебя не сержусь. Я восхищаюсь тобой. Ты со всеми умеешь по-умному разговаривать. К каждому можешь обращаться с любовью, с открытым сердцем. А я не умею. Я плохой человек. Меня никто не любит’. Однако, расписываясь в своих слабостях, Бӧдёно продолжает оставаться двуличной и коварной: она переходит в наступление и решает устранить Жагу со своего пути. В образе Бӧдёно соединены «мужские» и «женские» черты характера, но «мужские» выражены ярче: она агрессивна, напориста, в ней чувствуется решимость идти до конца.

Страсть мести за неразделенную любовь съедает душу героини, и она, в конце концов, решается погубить и Беглоя. По существу, Бӧдёно и Беглой – близкие друг к другу страстные натуры, которых объединяет сила ненависти и желание отомстить своим врагам. О похожести героев говорит и тот факт, что они оба погибают, сгорают в пламени гнева и ярости. И это, среди прочего, приближает пьесу к трагедии. Бӧдёно цельна, она умеет использовать людей (Сельпона, Жигана) для выполнения своих замыслов, но сама неподкупна, она смеется над теми горе-женихами, которые рассчитывают на ее богатство. Девушка манипулирует всеми, кроме Беглоя, и ее любовь-ненависть к нему воистину трагедийна.

Драму неразделенной любви здесь автор осложняет социальным неравенством героев. Однако суть страданий, пережитых девушкой, понятна каждому человеку. Именно поэтому Бӧдёно – героиня далеко не однозначная, вызывающая не столько неприятие, сколько сочувствие.

Одним из ведущих образов в пьесе «Кезьыт ошмес» является Юска, деревенский староста. В ремарке автор подробно описывает его одежду, соответствующую статусу богатея. Уточнение, касающееся палки в руках Юски и фигурирующее только во 2-м варианте пьесы, воспринимается как излишне-прямолинейное, раскрывая тираническую ипостась персонажа. В целом, в 1-й версии Юска более человечен, он общается с народом, а не кричит. *Визьмын но кужмын тыршыса ужад ке, тонэ нокин но урод уз кар* (Гаврилов 1935, с. 35) ‘Если по-умному, вкладывая силу, будешь работать, тебя никто не будет обижать’, – поучает он бедняков.

В то же время в обеих версиях драмы герой нарисован преимущественно в комическом ключе: над ним смеются и потешаются. В произведении актуализирована стихия народного смеха. Ругательства, бранные слова, которые весельчак и балагур Тугай открыто адресует Юске, – элементы «площадного слова» (Бахтин). Они свидетельствуют о том, что народ выходит из-под власти богатея, народ духовно свободен.

Кульминационным эпизодом в пьесе является сцена свадьбы, где вместо желанной невесты Жаги Юске подставляют женщину-солдатку Сьӧд Сандӥ. Известно, что замена (инверсия) – традиционный элемент свадебного ритуала, но здесь она используется как способ наказания богатея. «<…> изображение сельской свадьбы, вообще сельской жизни свидетельствует о мастерстве в построении сюжета <…>, – пишет венгерский ученый П. Домокош. – Противоречия между бедными и богатыми, например, традиционные пары

богатый старик – жених и бедная красавица, красивый батрак и безобразная кулацкая дочь, и остроумная, ловкая замена пар – основные ситуации драматургии приволжских народов, которые находим и в пьесах Гаврилова, но он вводит в счастливую встречу возлюбленных и мотив революции» [Домокош 1993, с. 168].

Прием «перевертыша», в буквальном и переносном смысле, встречается в сюжете пьесы и в других случаях: к примеру, Тугай и Назар подвешивают Юску за ноги («йырчукин»); Беглой катается верхом на Жигане. Из этого же ряда размышления Юски: *Мар луиз та дуннеын? Мар луиз та калыкен? Ваньмыз ик йырчукин кымаське, ваньмыз ик киулысь вольтче* (Гаврилов 1953, с. 63) ‘Что произошло на этом свете? Что случилось с этим народом? Все переворачивается вверх тормашками, все ускользает из-под рук’. И хоть скоро потерянность героя сменяется яростной решимостью отомстить, проскользнувшие нотки драматизма приоткрывают другого человека, жалкого и несчастного, не готового к бунту бедняков и к тому, что власть ускользает из его рук. Юска, как и его несчастная дочь Бёдёно, одинок.

Все эти особенности говорят о том, что перед нами пьеса-драма, в которой драматизм местами доходит до трагизма и сочетается с комизмом. Примечательно, что А. Ермолаев выражает свое несогласие с театральной трактовкой пьесы: «Почему же Удмуртский театр в последней постановке сделал «Кезьыт ошмес» комедией? В самом ли деле о таких смешных делах рассказывает драматург в своей драме, очень близкой к трагедии?» [Ермолаев 1987, с. 56].

Таким образом, пьеса И. Гаврилова претерпела изменения, связанные с введением образа Ковалева и изображением его революционизирующего воздействия на главного героя Беглоя, который в 1-м варианте более соответствовал фольклорно-романтическому типажу. В окончательном варианте образ этого героя стал менее достоверным, возобладала его соцреалистическая заданность. В то же время некоторые персонажи приобрели большую цельность и объемность, к примеру, Сельпон, Жиган.

Поэтому можно сказать, что пьеса в чем-то, несомненно, выиграла, стала художественнее, в чем-то проиграла. Лучшими ее чертами являются противоречивая неоднозначность героев, причудливое сочетание драматизма и комизма и др. И следует согласиться с П. Домокошем, справедливо отмечающим: «Автору почти удалось осуществить синтез национального и политического: потерпевшая поражение революция 1905 года является фоном жизни небольшой удмуртской деревни. И здесь отзываются на всемирную классовую борьбу, хотя и приглушенно, и помимо исторических значимых деяний здесь даны и личные судьбы» [Домокош 1993, с. 167].

Вопросы и задания к разделу «Удмуртская драматургия»

1. С чем связано лидирующее положение драматургии в удмуртской литературе 1920–1930-х годов?

2. Какова судьба пьес Г. Верещагина, и чем, на ваш взгляд, обусловлена данная ситуация?

3. Что общего и отличного между пьесами Г. Верещагина и И. Михеева, с одной стороны, между драматургией И. Михеева и Кузебая Герда, с другой?

4. Пьесы каких жанров были созданы в 1920–1930-е годы? Какие жанры являются наиболее типичными/характерными? Какими факторами продиктован жанровый выбор авторов?

5. Чем обусловлена популярность/распространенность свадебного сюжета в пьесах удмуртских драматургов? Каковы функции и поэтика свадебной обрядности в данных текстах?

6. Какова суть проблематики и конфликтов в пьесах Кедра Митрея?

7. Какое отражение находит тема войны в удмуртской драматургии 1920–1950-х гг.

8. Как воплощен трагизм Гражданской войны в пьесах К. Яковлева, Е. Ефремова и др.?

9. В чем феномен драматургического таланта И. Г. Гаврилова? Покажите на примере его пьесы «Кезьыт ошмес» (‘Холодный ключ’).

10. Охарактеризуйте вклад каждого из авторов в формирование и развитие удмуртской драматургии.

Тематика курсовых работ

1. Телесный код в творчестве М. Коновалова / Г. Медведева.
2. Драматургия М. Баженовой в контексте удмуртской драматургии 1920–1930-х годов.
3. Сценическая жизнь пьес 1920–1930-х годов в отражении печати.
4. Литературная политика газеты «Гудыри» (на материале публикаций 1925–1928-х годов).
5. Кедра Митрей как художник-иллюстратор своих произведений.
6. Кедра Митрей – писатель-билингв.
7. Речевая характеристика героев в драматических произведениях 1920–1930-х гг. (на материале пьес А. Жомбина «Лакан выжы» и «Сьӧсьёс улын»).
8. Характер ремарок в пьесах удмуртских драматургов 1920–1930-х гг.
9. Стилевое своеобразие литературно-критических работ Кузебая Герда / Языковая креативность Герда в литературно-критическом творчестве.
10. Образ «Другого» в литературных произведениях удмуртских авторов (имагологический аспект).
11. Тема Гражданской войны в драматургии Игнатия Гаврилова.
12. Произведения удмуртской литературы в призме психологического литературоведения (на материале трилогии И. Гаврилова «Вордйськем палъёсын»).
13. Фольклорно-мифологические черты поэзии Кузебая Герда.
14. Проблемы генезиса и поэтики удмуртской повести 1920–1940-х годов.
15. Лейтобраз «песня» в творчестве Михаила Петрова.
16. Литературное творчество Николая Чакмина.
17. Об опыте драматургического творчества П. Блинова.
18. Поэты «гердовского круга».
19. Поэтика персонажей в свете литературной антропологии (на материале романа П. Блинова «Улэм потэ»/ «Жить хочется»).
20. Детское творчество Игнатия Гаврилова.
21. Интермедиальные связи удмуртской литературы и живописи.
22. Произведения Н. В. Гоголя на удмуртском языке (переводческий аспект).
23. Поэтические константы в стихах Кузебая Герда.
24. Предметно-вещный мир в пьесах удмуртских драматургов 1920–1930-х гг.
25. Языковая репрезентация женских и мужских образов в современной удмуртской драматургии.
26. Семантика невербального поведения героев в произведениях В. Ар-Серги.
27. Рецепция художественного произведения студентами-филологами (на примере современной литературы).
28. Специфика интерпретации темы религии в удмуртской прозе 1920–30-х годов (Я. Ильин, И. Курбатов, М. Волков и др.).
29. Рецепция творчества Ашальчи Оки в критике и литературоведении.
30. Поэзия Кузебая Герда и венгерского поэта Эндре Ади: точки пересечения и параллели.
31. Автобиографическое начало в творчестве И. Г. Гаврилова.
32. Коллективизация в «Лӧзя бесмен» Г. Медведева и «Вордйськем палъёсын» И. Гаврилова: общее и особенное.
33. Образ М. Коновалова в произведениях художественной литературы.

34. Рассказ Кузебая Герда «Матӥ» в призме разных видов интерпретаций (переводческой, литературоведческой, театрально-драматической и др.).

35. Личность и литературное творчество удмуртского писателя-просветителя Е. Ефремова / А. Годяева.

Список использованной литературы

1. *Ашальчи, Оки.* Чыртывесь= Ожерелье: Кылбуръёс. Стихи / Составление и вступительная статья А. Ермолаева. – Ижевск : Удмуртия, 1998. – 152 б.
2. *Байтеряков, Н. С.* Эзель дорозь – вить секунд / Н. С. Байтеряков // Сьӧд валъёс: Повесть но веросъёс / Н. С. Байтеряков. – Ижевск : Удмуртия, 1990. – 81–84-тӥ б.
3. *Валишин, Р. Г.* Тӧл гурезь / Р. Г. Валишин // Валишин Р. Г. Тӧл гурезь. Повестьёс. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – 3–221-тӥ б.
4. Ватка но Калмез: Удмуртские легенды и предания. На удм. яз. – Ижевск, 1971. – 162 б.
5. *Верещагин, Г. Е.* Мӧйы дыръя кузъяськем / Г. Е. Верещагин // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. В. М. Ванюшева. Т. 5: Литературные сочинения / Г. Е. Верещагин. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – 44–70-тӥ б.
6. *Гаврилов, И. Г.* Кезьыт ошмес / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удгиз, 1935. – 70 б.
7. *Гаврилов, И. Г.* Кезьыт ошмес / И. Г. Гаврилов // Гаврилов И. Г. Кезьыт ошмес. Пьесы / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1953. – 3–68-тӥ б.
8. *Гаврилов И. Г.* Люкам сочинениос. Куинь томен. 3-тӥ том. Вордйськем палъёсын: Роман-трилогия / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 742 б.
9. *Гаврилов, И. Г.* Вормисьёс / И. Г. Гаврилов // Гаврилов И. Г. Пьесаос / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1953. – 129–182-тӥ б.
10. *Гаврилов, И. Г.* Гвардеецъёс (Калыклэн пиосыз). Повесть / И. Г. Гаврилов // Гаврилов И. Г. Гвардеецъёс: Повесть, война вылтӥ гожъям дневник но гожтэтъёс / Дасяз А. А. Ермолаев / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 5–104-тӥ б.
11. *Гаврилов, И. Г.* Гвардеецъёс: Повесть, война вылтӥ гожъям дневник но гожтэтъёс / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 231 б.
12. *Гаврилов, И. Г.* Война вылтӥ гожъям дневникъёсысь / И. Г. Гаврилов // Гаврилов И. Г. Гвардеецъёс: Повесть, война вылтӥ гожъям дневник но гожтэтъёс / Дасяз А. А. Ермолаев / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 105–210-тӥ б.
13. *Гастев, А. К.* Поэзия рабочего удара / А. К. Гастев. – М. : изд-во «Художественная литература», 1971. – 303 с.
14. *Герд, Кӱзебай*. Зарни кылчуръёсы: Кылбуръёс, поэмаос / Кӱзебай Герд. – Ижевск : Удмуртия, 1997а. – 360 б.
15. *Герд, Кузебай.* О ней я песнь пою…: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма / Кузебай Герд. – Ижевск : Удмуртия, 1997б. – 336 с.
16. *Герд, Кӱзебай.* Люкам сочинениос. Куать томен. 2-тӥ том: Нылпиослы кылбуръёс, поэма, веросъёс; мӧйыослы кылбуръёс, поэмаос / Люказ, азькылъёс гожтӥз но валэктонъёс сётӥз Ф. К. Ермаков / Кӱзебай Герд. – Ижевск: Удмуртия, 2002. – 240 б.
17. Герд, Кӱзебай. Югыт сюрес вылэ // Герд Кӱзебай. Люкам сочинениос. Куать томен. 3-тӥ том: Веросъёс, повесть, пьесаос, статьяос, научной ужъёс, гожтэтъёс / Люказ, азькыл гожтӥз но валэктонъёс сётӥз Ф. К. Ермаков / Кӱзебай Герд. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 35–49-тӥ б.
18. *Ефремов, Е. В.* Война дыръя салдаткалэн улэмез: куинь ёзо шудон / Е. В. Ефремов. – Ижкар : Удкнига, 1926. – 40 б.
19. *Жомбо, Очей.* Сьӧсьёс киулын: Куинь ёзо, ньыль суредо шудон / Очей Жомбо. – Казань : Татиздат, 1929. – 54 б.

20. *Ильин, М. И.* М. Ильинлэн стихотворенияёсыз / М. И. Ильин. – Елабуга : Типография совета народного хозяйства, 1920. – 27 б.
21. *Ильин, М. И.* М. И. Ильинлэн кылбуръёсыз / М. И. Ильин. – Елабуга : Изд. Вот. Подотдела Елабуж. отд. национальностей, 1921. – 64 б.
22. *Ильин, М. И.* Кылбуръёс. – Ижкар : Удкнига, 1926. – 91 б.
23. *Кедра, Митрей.* Обокат / Кедра Митрей // Кедра Митрей. Пилем улысь шунды шоры. – Ижевск : Удкнига, 1926. – 14–26-тй б.
24. *Кедра, Митрей.* Калгись / Кедра Митрей // Кедра Митрей. Пилем улысь шунды шоры. – Ижевск : Удкнига, 1926. – 37–52-тй б.
25. *Кедра, Митрей.* Нюръяськон: Веросъёс, пьесаос / Кедра Митрей. – Ижевск : Госиздат УАССР, 1936. – 117 б.
26. *Кедра, Митрей.* Зурка Вужгурт. Повесть. 2-тй издание / Кедра Митрей. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1958. – 149 б.
27. *Кедра, Митрей.* Секыт зйбет / Кедра Митрей // Кедра Митрей. Секыт зйбет : Роман, повесть, веросъёс, кылбуръёс, поэма, тодэ ваён / Азькылэз П. Поздеевлэн. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 15–136-тй б.
28. *Коновалов, М. А.* Вурысо бам / М. А. Коновалов. – Ижкар : Удгиз, 1933. – 204 б.
29. *Коновалов, М. А.* Вурысо бам. Роман. 2-тй изд. / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удгиз, 1935. – 188 б.
30. *Коновалов, М. А.* Кужым дыа. Роман. 3-тй изд. / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1957. – 158 б.
31. *Коновалов, М. А.* Вурысо бам: роман, веросъёс / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удмуртия, 1973. – 172 б.
32. *Коновалов, М. А.* Гаян. Роман / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1958. – 229 б.
33. *Красильников, Г. Д.* Вуж юрт / Г. Д. Красильников // Красильников Г. Д. Вуж юрт. Дилогия / Г. Д. Красильников. – Ижевск : Удмуртия, 1976. – 3–162-тй б.
34. *Куляшов П. Ф.* Шалые люди: роман, повести / П. Ф. Куляшов. – Ижевск : Удмуртия, 1989. – 479 с.
35. *Майоров Д. А.* Удмурт сюан / Д. А. Майоров // Майоров Д. А. Быръем произведениосыз / Д. А. Майоров. – Ижевск, 1950. – 107–112-тй б.
36. *Медведев, Г. С.* Выль дунне / Г. С. Медведев // Медведев Г. С. Выль дунне: веросъёсын но очеркъёсын сборник / Г. С. Медведев. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1961. – 23–27-тй б.
37. *Медведев, Г. С.* Лулпыжет / Г. С. Медведев // Медведев Г. С. Выль дунне. Веросъёсын но очеркъёсын сборник / Г. С. Медведев. – Ижевск : Удмуртия, 1961. – 23–27-тй б.
38. *Медведев, Г. С.* Лӧзя бесмен: Роман-трилогия / Г. С. Медведев. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – 705 б.
39. *Михеев, И. С.* Визьтэм Онтон. Пьеса в 3-х действиях и в 5-ти картинах. На вотском языке / И. С. Михеев. – Казань : Издание Казанского Вотского Культурно-Просветительного Подотдела, 1919. – 78 б.
40. *Михеев, И. С.* Удмурт дышетйсь / И. С. Михеев. – М. : Центральное издательство народов СССР. Удмуртская секция, 1924. – 26 б.

41. *Михеев, И. С.* Удмуртъёслэн революци потон азьын улэмзы. Пьеса в 3-х действиях. На вотском языке / И. С. Михеев. – М. : Центральное издательство народов СССР, 1925. – 79 б.
42. *Петров, М. П.* Кылбуръёс но кырзанъёс / М. П. Петров. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1939. – 102 б.
43. *Петров, М. П.* Люкам сочинениос. 6 томен. 3-тй том. Веросъёс но очеркъёс / М. П. Петров. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1959. – 280 б.
44. *Петров, М. П.* Ӟардон азьын: Повесть поэмаос, кылбуръёс, веросъёс / М. П. Петров. – Ижевск : Удмуртия, 1983. – 259 б.
45. *Соколов П. М.* Бугыръяськисьёс. Нъыль ёзо, вить картинаен шудон / П. М. Соколов. – Ижевск : Удкнига, 1926. – 35 б.
46. *Сугатов, А. В.* Удмурт сюан. Кузон палась удмуртъёслэн сямзыя верамын. Нъыль ёзо вить суредэн шудон-пьеса / А. В. Сугатов. – Ижевск : Удкнига, 1928. – 49 б.
47. *Тимашев, М. Н.* Иванов. Одйг ёзо, кык суредэн водевиль / М. Н. Тимашев // Шкляев А. Г. Ӵашъем нимъёс: Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёссы, веросъёссы, пьесаоссы, статьяоссы / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 178–186-тй б.
48. *Тимашев, М. Н.* Насьток: Куинь ёзэн шудон (мелодрама) / М. Н. Тимашев. – Ижевск : Удкнига, 1929. – 36 б.
49. Удморт кылбуръёс. Сборник вотских стихотворений на глазовском наречии. – Вятка, 1919. – 36 б.
50. Удмурт стикотворенняёс. Сборник вотских стихотворений. – Елабуга, 1919. – 64 б.
51. *Федоров, П.* Дунне бырон: 2 ёзо шудон пьеса / П. Федоров. – Ижевск : Удкнига, 1927. – 40 б.
52. *Эрик, А.* Кылбурстрой: Кылбуръёс / А. Эрик. – Ижкар : Удгиз, 1931. – 50 б.
53. *Эрик, А.* Ӵукна: Кылбуръёс / А. Эрик. – Ижевск: Удгиз, 1935. – 152 б.
54. *Яковлев, И. В.* Кырзан кылъёс (стихотворения на вотском языке) / И. В. Яковлев. – Казань, 1920. – 45 б.
55. *Яковлев, И. В.* Удмурт кылбуръёс. Стихотворения на вотском языке / И. В. Яковлев. – Казань, 1922. – 54 б.
56. *Яковлев, К. С.* Сюртэм Карпа: куинь ёзо шудон-пьеса / К. С. Яковлев. – Ижевск : Удкнига, 1929. – 49 б.

* * *

1. *Арекеева, С. Т.* Специфика воплощения темы войны в удмуртской драматургии 1920–1930-х гг. (на материале пьесы Е. Ефремова «Жизнь солдатки во время войны») / С. Т. Арекеева // Гуманитарные науки и стратегии образования: пути интеграции: сб. науч. тр. по материалам V Междунар. науч.-практ. конф. – Надькинских чтений, г. Саранск, 8 нояб. 2017 г. – Саранск, 2018. – С. 89–93.
2. *Арекеева, С. Т.* Образы воды, ветра и огня в поэзии Кузебая Герда / С. Т. Арекеева // Движение эпохи – движение литературы. Удмуртская литература XX века: Учебное пособие / Под ред. Т. И. Зайцевой и С. Т. Арекеевой. – Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2002. – С. 29–49.

3. *Афанасьев, А. Н.* Живая вода и вещее слово / Сост., вступ. ст., коммент. А. И. Баландина / А. Н. Афанасьев. – М. : Сов. Россия, 1988. – 508 с.
4. *Багай, Аркаш.* Александр Эрик / Аркаш Багай // Удмурт коммуна. – 1936. – 14 янв.
5. *Баженов, Д. И.* Удмурт литературалэн 1926 аре будэмез / Д. И. Баженов // Гудыри. – 1927. – 13 янв.
6. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.
7. *Башляр, Г.* Психоанализ огня / Пер. с фр. / Г. Башляр. – М. : Изд. гр. «Прогресс», 1993. – 172 с.
8. *Башляр, Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи: Пер. с. фр. Б. М. Скуратова / Г. Башляр. – М. : Изд-во гуманит. лит-ры, 1998. – 268 с.
9. *Башляр, Г.* Земля и грезы воли / Пер. с фр. Б. М. Скуратова / Г. Башляр. – М. : Изд. гуманит. литературы, 2000. – 383 с.
10. *Блок, А. А.* Крушение гуманизма / А. А. Блок // Блок А. А. Собрание сочинений в 8 т. Т. 6. Проза. 1918–1921 / А. А. Блок. – М.-Л., 1962. – С. 103.
11. *Богомолова, З. А.* Михаил Коновалов: К творческому портрету удмуртского писателя / З. А. Богомолова. – Ижевск : Удмуртия, 1971. – 124 с.
12. *Богомолова, З. А.* История удмуртского романа : Учеб. пособие / З. А. Богомолова, Удмурт. гос. ун-т. – Ижевск, 1978. – 134 с.
13. *Богомолова, З. А.* История, народ, герой / З. А. Богомолова // Коновалов М. А. Гаян : Роман / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удмуртия, 1989. – С. 5–11.
14. *Бурбуров, С. М.* Тимашевлэн произведениосыз / С. М. Бурбуров // Кенеш. – 1929. – № 10–11 (28–29). – 13–15-тй б.
15. *Бутолин, А. С.* Поэзия но классовой нюръяськон / А. С. Бутолин // Вормон. Кылбур сборник. – Ижевск : Удгиз, 1935. – 21–23-тй б.
16. *Бутолин, А. С.* Удмурт литература: средней школалы учебник. 6 но 7 классъёслы / А. С. Бутолин. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1935. – 164 б.
17. *Бялый, Г. А.* Драматургия А. П. Чехова / Г. А. Бялый // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Л. : изд-во «Наука», Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 441–480.
18. *Вайман, С.* Культ материнства как творческий принцип. Поэтика «особого слова» / С. Вайман // Литературное обозрение. – 1997. – № 2. – С. 30–38.
19. *Ванюшев, В. М.* Отражение культа воды в фольклоре и литературе удмуртов / В. М. Ванюшев // Ванюшев В. М. Вершины корнями сильны: Статьи об удмуртской литературе / В. М. Ванюшев. – Устинов : Удмуртия, 1987. – С. 237–248.
20. *Ванюшев, В. М.* Творческое наследие Г. Е. Верещагина в контексте национальных литератур Урало-Поволжья : Монография / В. М. Ванюшев. – Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1995. – 296 с.
21. *Ванюшев, В. М., Зыкина, Т. С.* Комментарии / В. М. Ванюшев, Т. С. Зыкина // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. В. М. Ванюшева. Т. 5: Литературные сочинения / Г. Е. Верещагин. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – С. 401–402.

22. *Ванюшев, В. М., Шибанов, В. Л.* Ролевая лирика Т. Борисова в контексте удмуртской поэзии рубежа 1910–1920-х гг. / В. М. Ванюшев, В. Л. Шибанов // Журналистика и литература финно-угорского мира России: истоки и пути развития. – Ижевск : Удмуртский государственный университет, 2012. – С. 37–42.
23. *Васильев, И. Е.* Творчество В. Маяковского: мутации авангардной поэтики / И. Е. Васильев // Текст. Поэтика. Стиль : Сб. науч. ст. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – С. 249–274.
24. *Васильев, И. Е., Камитова, А. В.* Песня в творчестве удмуртских поэтов первой трети XX в. / И. Е. Васильев, А. В. Камитова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2016. – Т. 10, вып. 3. – С. 62–71.
25. *Васильев, С. Ф., Шибанов, В. Л.* Под тенью Зэрпала (дискурсивность, самосознание и логика истории удмуртов) / С. Ф. Васильев, В. Л. Шибанов. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1997. – 304 с.
26. *Виленкин, В.* Образ «ветра» в поэтике Анны Ахматовой / В. Виленкин // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 138–152.
27. *Владыкин, В. Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов / В. Е. Владыкин. – Ижевск : Удмуртия, 1994. – 384 с.
28. *Волков, М. И.* Кедра Митрей берлань лёгыштӥз («Секыт зӥбет сярись») / М. И. Волков // Кенеш. – 1929. – № 9. – 29–31-тӥ б.
29. *Волков, М. И.* Пулё Дангыр / М. И. Волков // Пролетар литература понна. Критика сборник. – Ижевск : Удгиз, 1932. – 73–81-тӥ б.
30. *Волкова, Л. А.* Ветер как мифологический персонаж в мировоззрении удмуртов / Л. А. Волкова // Духовная культура финно-угорских народов: история и проблемы развития: Материалы междунар. науч. конф. Ч. II. – Глазов, 1997. – С. 56–57.
31. *Воронский, А.* Литературные типы / А. Воронский. – Изд 2-ое, доп. – М. : Круг, 1927. – 268 с.
32. *Галанов, Б. Е.* Искусство портрета / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1967. – 205 с.
33. *Гастев А. К.* Предисловие к пятому изданию / А. К. Гастев // Гастев А. К. Поэзия рабочего удара / А. К. Гастев. – М. : Художественная литература , 1971. – С. 11–14.
34. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира: Курс лекций / Г. Д. Гачев. – М. : Издат. центр «Академия», 1998. – 429 с.
35. *Герд Кузебай.* Удмурт в своих песнях // Кузебай Герд. О ней я песнь пою…: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма. – Ижевск : Удмуртия, 1997. – С. 126–163.
36. *Герд Кузебай.* Люкам сочинениос. Куать томен. 2-тӥ том: Нылпиослы кылбуръёс, поэма, веросъёс; мӧйыослы кылбуръёс, поэмаос / Люказ, азькылъёс гожтӥз но валэктонъёс сётӥз Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2002. – 240 б.
37. *Герд Кузебай*. Вотский театр (1925) // Герд Кузебай. Собрание сочинений. В шести томах. Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / Сост., авт. предисл., коммент Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004.– С. 110–115.
38. *Герд Кузебай*. Вотяцкая литература (1929) // Герд Кузебай. Собрание сочинений. В шести томах. Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / Сост., авт. предисл., коммент Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – С. 318–339.

39. *Герд Кузебай.* Люкам сочинениос. Куать томен. 3-тй том: Веросъёс, повесть, пьесаос, статьяос, научной ужъёс, гожтэтъёс / Люказ, азькыл гожтйз но валэктонъёс сётйз Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 328 б.
40. *Герд Кузебай.* Силуэты вотяцких поэтов // Собрание сочинений. В шести томах. Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / Сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – С. 100–102.
41. *Герд Кузебай.* Туала удмурт поэтъёс // Люкам сочинениеос. Куать томен. 3-тй том: Веросъёс, повесть, пьесаос, статьяос, научной ужъёс, гожтэтъёс / Люказ, азькыл гожтйз но валэктонъёс сётйз Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 121–126-тй б.
42. *Герд Кузебай.* Тулкым кадь ик вӧлмылэ ук Михаил Ильич // Люкам сочинениеос. Куать томен. 3-тй том: Веросъёс, повесть, пьесаос, статьяос, научной ужъёс, гожтэтъёс / Люказ, азькыл гожтйз но валэктонъёс сётйз Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 126–128-тй б.
43. *Гинзбург, Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Художественная литература, 1971. – 449 с.
44. *Гинзбург, Л. Я.* О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 224 с.
45. *Голубков, М. М.* Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М. М. Голубков. – М. : Наследие, 1992. – 202 с.
46. *Голубков, М. М.* Русская литература XX в.: После раскола: Учебное пособие для вузов / М. М. Голубков. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
47. *Горбушин, М. В.* Удмурт литература: Средней школаослы но педучилищеослы пособие / М. В. Горбушин. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1945. – 183 б.
48. *Грибова, Л. С.* Пермский звериный стиль. (Проблемы семантики) / Л. С. Грибова. – М. : Наука, 1975. – 148 с.
49. *Гудкова, В. В.* Формирование советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг.: Автореф. дис. … докт. Искусствоведения / В. В. Гудкова. – М., 2007. – 29 с.
50. *Гудкова, В. В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.
51. *Гуревич, А. М.* Романтизм в русской литературе: Пособие для учащихся / А. М. Гуревич. – М. : Просвещение, 1980. – 104 с.
52. *Гюнтер, Г.* Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова / Г. Гюнтер // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. : Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1991. – 190 с.
53. *Гюнтер, Г.* Художественный авангард и социалистический реализм / Г. Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С. 161–175.
54. *Гюнтер, Г.* Архетипы советской культуры / Г. Гюнтер // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Г. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 743–785.
55. *Демин, В. И.* Комическое в мордовской литературе. Этапы эволюции / В. И. Демин. – Саранск, 2001. – 259 с.

56. *Домокош, П.* История удмуртской литературы / Перевод с венг. В. Васовчик / П. Домокош. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 448 с.
57. *Дэмлась.* «Секыт зӥбет» романэз бугыръян / Дэмлась // Кенеш. – 1929. – № 12–13. – 41–44-тӥ б.
58. *Ермаков, Ф. К.* Поэзия и проза М. П. Петрова / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1960. – 220 с.
59. *Ермаков, Ф. К.* Путь удмуртской прозы : Очерки / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 1975. – 140 с.
60. *Ермаков, Ф. К.* Удмуртская поэма: Историко-литературный очерк / Ф. К. Ермаков. – Устинов : Удмуртия, 1987. – 200 с.
61. *Ермаков, Ф. К.* Удмуртский поэт и ученый: Очерк / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 263 с.
62. *Ермаков, Ф. К.* Кузебай Герд (жизнь и творчество). Монография / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Полиграфкомбинат, 1996. – 448 с.
63. *Ермолаев, А. А.* Удмуртская историческая проза / А. А. Ермолаев. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1960. – 142 с.
64. *Ермолаев, А. А.* Пероен но пычӑлэн / А. А. Ермолаев // Молот. – 1982. – № 2. – 17–27-тӥ б.
65. *Ермолаев, А. А.* Туннэ но ӵуказе. Удмурт литература сярысь статьяос / А. А. Ермолаев. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – 198 б.
66. *Ермолаев, А. А.* Игнатий Гаврилович Гаврилов / А. А. Ермолаев // История удмуртской советской литературы: В 2 т. – Устинов : Удмуртия, 1987. – Т. 1. – С. 224–240.
67. *Ермолаев, А. А.* Юбилеен валче малпанъёс. Игнатий Гавриловлэн вордскемез дырысен – 75 ар / А. А. Ермолаев // Молот. – 1987. – № 3. – 53–56-тӥ б.
68. *Ермолаев, А. А.* Послесловие / А. А. Ермолаев // Гаврилов И. Г. Люкам сочинениос. Куинь томен. – Т. 3 / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – С. 741–743.
69. *Ермолаев, А. А.* Книгаез дасясьлэн лыдӟисьлы валэктонэз / А. А. Ермолаев // Гаврилов И. Г. Гвардеецъёс: Повесть, война вылтӥ гожъям дневник но гожтэтъёс / Дасяз А. А. Ермолаев / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 231-тӥ б.
70. *Ермолаев, А. А.* Кылбурчилэн адӟонэз / А. А. Ермолаев // Инвожо. – 1997. – № 5. – 33–36-тӥ б.
71. *Есин, А. Б.* Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
72. *Жиличева, Г.* Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-х годов / Г. Жиличева // Вестник ТГПУ. – 2011. Выпуск 7 (109). – С. 65–69.
73. *Жолковский, А. К.* Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М. : Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
74. *Жомбо О.* «Секыт зӥбет» но сое тэкшерисьёс / О. Жомбо // Кенеш. – 1930. – № 9–10. – 58–64-тӥ бамъёс.; № 11. – 22–24-тӥ б.
75. *Зверев, А. М.* Смеховой мир / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 384–385.
76. *Золотоносов, М.* Мастурбанизация. «Эрогенные зоны» советской культуры 1920–1930-х годов / М. Золотоносов // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 93–99.

77. *Зуева, А. С.* Поэтика удмуртского романа / А. С. Зуева. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – 190 с.
78. *Ившина, М.* Тöл, тöлпери но мукетыз / М. Ившина // Кенеш. – 2000. – № 8. – 56–57-тй б.
79. История русской литературы XX века: В 4-х кн. Кн. 3: 1940–1960 годы. Учеб. пособие / Под ред. Л. Ф. Алексеевой. – М. : Высшая школа, 2006. – 407 с.
80. История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2006. – 776 с.
81. *Ищук-Фадеева, Н. И.* Драма вчера и сегодня / Н. И. Ищук-Фадеева // Опыты изучения драмы: сб. науч. трудов / сост. Н. Г. Медведева; отв. ред. Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2010. – С. 5–45.
82. *Ищук-Фадеева, Н. И.* Свадьба в драматургии А. П. Чехова: обряд, метафора и символ / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник Тв. ГУ. Серия «Филология». – Вып. 5, 2010. – С. 35–42.
83. *Камитова А. В.* Творческое становление И. В. Яковлева и его деятельность по поводу переводов стихов русских поэтов / А. В. Камитова // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. – 2018. – № 4. – С. 120–125.
84. *Карасев Л. В.* Философия смеха / Л. В. Карасев. – М. : Российский гуманитарный университет, 1996. – 224 с.
85. *Кедра Митрей.* Пути и задачи удмуртской драматургии / Кедра Митрей // Ижевская правда. – 1933. – 22 мая.
86. *Киреева Н. В*. Мифологический тип мироотношения в удмуртской и русской поэзии в Удмуртии / Н. В. Киреева // Вестник Удмуртского университета. – 1996. – Спец. выпуск: Взаимодействие культур. – С. 28–35.
87. *Клабуков, А. Н.* Д. А. Майоров (солэн улэмез но творчествоез) / А. Н. Клабуков // Майоров Д. А. Быръем произведениосыз / Д. А. Майоров. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1950. – 3–24-тй б.
88. *Кларк, К.* Сталинский миф о «великой семье» / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1. – С. 72–96.
89. *Кларк, К.* Советский роман: история как ритуал / К. Кларк / Пер. с англ.; Под ред. М. А. Литовской. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 188 с.
90. *Клестов, И. К.* К философской реконструкции мира Кузебая Герда / И. К. Клестов // Об этнической психологии удмуртов : Сб. статей. – Ижевск : Удмуртский институт, истории, языка и литературы УрО РАН, 1998. – С. 64–81.
91. *Кралина, Н. П.* Драматургия и театр / Н. П. Кралина // История удмуртской советской литературы: В 2 т. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – Т. 2. – С. 160 – 172.
92. *Кожевникова, Н., Шибанов, В.* Деми кык ярдур куспын / Н. Кожевникова, В. Шибанов // Вордскем кыл. – 1997. – № 1. – 39–42-тй б.
93. *Красильников, А. Г.* Об особенностях поэтического мышления К. Герда / А. Г. Красильников // К изучению жизни и творчества К. Герда (1898–1941) : Сб. ст. / Отв. ред. В. М. Ванюшев. – Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы, 1988. – С. 81–85.
94. *Косиков, Г. К.* Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г. К. Косиков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Издат. гр. «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 3–45.

95. *Кузнецов, Н. С.* Шимес пеймытысь / Н. С. Кузнецов. – Ижевск : «Странник», 1992. – 303 б.
96. *Кузнецова, Т. Л.* Комическое в коми литературе / Т. Л. Кузнецова. – Сыктывкар : КРИППКРНО, 1994. – 72 с.
97. *Лебедев, Ю. В.* Иван Сергеевич Тургенев / Ю. В. Лебедев // Литература в школе. – 1992. – № 2. – С. 13–15.
98. *Лимеров, П. Ф.* Образ ветра в мифологических представлениях удорских коми / П. Ф. Лимеров // Вестник Удмуртского университета. – 1995. – № 5. – С. 81–88.
99. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : «Советская энциклопедия», 1987. – 750 с.
100. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Изд-во «Алетейя», 2001. – 566 с.
101. Ложкин, В. В. Сценическая история пьес И. Г. Гаврилова / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1982. – 112 с.
102. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 413–447.
103. Луан, А. Ильинлэн кылбуръёсыз / А. Луан // Кенеш. – 1929. – № 2 (20). – 43-тй б.
104. Манн, Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
105. Марков, А. Был ли секс при Советской власти? / А. Марков // Родина. – 1995. – № 9. – С. 51–55.
106. Матич, О. Суета вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард / О. Матич // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 80–85.
107. Медведев, Г. С. Зэмос выльдйськон понна / Г. С. Медведев // Пролетар литература понна : Критика сборник. – Ижевск : Удгиз, 1932. – 26–32-тй б.
108. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.
109. Метин, П. Н. Комическое в чувашской литературе / П. Н. Метин. – Чебоксары : ЧГПУ, 2000. – 500 с.
110. Очерки истории удмуртской литературы. – Ижевск : Удмуртское книжное издательство, 1957. – 184 с.
111. Ошмес, К. Михеев И.С.-лэн кылбуръёсыз / К. Ошмес // Пролетар кылбурет удысын. – 1931. – 1 дек. – 33–37-тй б.
112. Пантелеева, В. Г. Тема любви в удмуртской лирике: инварианты и метаморфозы / В. Г. Пантелеева // Движение эпохи – движение литературы. Удмуртская литература XX века : Учебное пособие / Под ред. Т. И. Зайцевой и С. Т. Арекеевой. – Ижевск : Издательский дом «Удмуртский университет», 2002. – С. 168–188.
113. Писатели и литературоведы Удмуртии: Биобиблиографический справочник / Сост. А. Н. Уваров. – Ижевск : ассоциация «Научная книга», 2006. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – 462 с.
114. Поздеев, П. К. Выльысь калык пӧлын / П. К. Поздеев // Кенеш. – 1994. – № 4. – 52–54-тй б.
115. Пономарева, З. Трансформация образа огня в поэзии М. Петрова и Ф. Васильева / З. Пономарева // Луч. – 1998. – № 1–2. – С. 65–67.

116. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 184 с.
117. Радь, Э. А. Притча о блудном сыне: христианский канонический метасюжет и литературное творчество / Э. А. Радь // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 11. – С. 598–604.
118. Редакция. Кӧня ке кыл Яковлев К. С.-лэн кылбуръёсыз сярысь // Пролетар кылбурет удысын. – 1932. – № 1–2. – 55–57-тй б.
119. Русских, П. Одйг-ог кыл «Иванов» пьеса сярысь / П. Русских // Кенеш. – 1929. – № 6 (24). – 44-тй б.
120. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Куйбышев : Изд-во Сарат. ун-та, 1990. – 252 с.
121. Семенова, С. Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию / С. Г. Семенова. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 352 с.
122. Соловьев, И. «Секыт зйбет» роман сярись / И. Соловьев // Кенеш. – 1930. – № 3. – 42–43-тй б.
123. Суханов, А. И., Шумилов, Е. Ф. История нашего края: Учебное пособие для 7–10 классов / А. И. Суханов, Е. Ф. Шумилов. – 2-е изд. – Ижевск : Удмуртия, 1981. – 207 с.
124. Уваров, А. Н. Художественное своеобразие удмуртской сатиры / А. Н. Уваров. – Ижевск : Удмуртия, 1979. – 130 с.
125. Уваров, А. Н. К вопросу о становлении жанров в удмуртской литературе в дооктябрьский период / А. Н. Уваров // Об истоках удмуртской литературы : Сб. статей. – Ижевск, 1982. – С. 5–51.
126. Уваров, А. Н. Югдытйсьёс: Удмурт литературалэн кылдэмез сярысь очеркъёс / А Н. Уваров. – Ижевск : Тодон, 1994. – 96 б.
127. Удмурт кыллюкам = Толковый удмуртско-русский словарь: Около 15 тыс. слов / Т. К. Борисов. – Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО АН СССР, 1991. – 383 б.
128. Удмуртско-русский словарь: Ок. 35000 слов / Под ред. В. М. Вахрушева. – М. : Рус. яз., 1983. – 592 с.
129. Фролов, В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века / В. Фролов. – М. : Советский писатель, 1979. – 423 с.
130. Чудакова, М. О. Заметки о поколениях в Советской России / М. О. Чудакова // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 73–91.
131. Чудакова, М. О. Избранные работы, том 1. Литература советского прошлого / М. О. Чудакова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 472 с.
132. Шибанов, В. Л. Уез кырӟась поэт, яке М. Ильинлэн «Шунды пуксьыку» кылбурез пумысен / В. Л. Шибанов // Кылбурлэн паймымон дуннеез : Лирической текстэз эскеронъя юрттэт. – Ижевск : Удмуртия, 1994. – 14–19-тй б.
133. Шибанов, В. Л. Кылбурлэн паймымон дуннеез: Лирической текстэз эскеронъя юрттэт / В. Л. Шибанов. – Ижевск : Удмуртия, 1994. – 85 б.

134. Шибанов, В. Л. О некоторых особенностях сюжетного построения романа «Секыт зӥбет» (психоаналитический аспект) / В. Л. Шибанов // Опаленный подвиг батыра. Жизнь и творчество Кедра Митрея: Воспоминания, статьи, письма, посвящения и произведения Кедра Митрея / Сост. З. А. Богомолова. – Ижевск : Удмуртия, 2003. – С. 168–170.
135. Шигарев, В. Кедра Митрейлэн творчествоез / В. Шигарев // Кенеш. – 1930. – № 11. – 25–30-тӥ б.; № 12. – 36–41-тӥ б.
136. Шкляев, А. Г. На подступах к реализму. Удмуртская литература, литературное движение и критикав 1917–1934 годах / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1979. – 168 с.
137. Шкляев, А. Г. Араны егит муртъёс лыктозы. Критика: статьяос, очеркъёс, рецензиос / А. Г. Шкляев. – Устинов : Удмуртия, 1986. – 239 б.
138. Шкляев, А. Г. Времена литературы – времена жизни: Статьи об удмуртской литературе / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1992. – 206 с.
139. Шкляев, А. Г. Ӵашъем нимъёс: Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёссы, веросъёссы, пьесаоссы, статьяоссы / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 446 б.
140. Шкляев, А. Г. Тимашев М. Сизьым пӧлысь одйгез / А. Г. Шкляев // Шкляев А. Г. Ӵашъем нимъёс: Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёссы, веросъёссы, пьесаоссы, статьяоссы / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 161–163-тӥ б.
141. Шкляев, А. Г. Вапумысь вапуме: Критика: статьяос, обзоръёс, диалогъёс, очеркъёс, портретъёс, рецензиос, тодэ ваёнъёс / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 181 б.
142. Щеглова, Г. Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Леонида Леонова : Монография / Г. Щеглова. – М. : Сов. писатель, 1984. – 237 с.
143. Эпштейн, М. Н. Стихи и стихия. Природа в русской поэзии, XVIII–XX вв. / М. Н. Эпштейн. – Самара : Издательский Дом «Бахрах-М», 2007. – 356 с.
144. Эткинд, Е. Г. Эрос невозможного / Е. Г. Эткинд. – СПб, 1993. – 376 с.
145. Эткинд, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. / Е. Г. Эткинд. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1999. – 448 с.
146. Якимова Л. П. Повести Леонида Леонова 20-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл / Л. П. Якимова. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2007. – 258 с.
147. Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИЗДАНИЯ:

Интерфейс электронного издания (в формате pdf) можно условно разделить на 2 части.

Левая навигационная часть (закладки) включает в себя содержание книги с возможностью перехода к тексту соответствующей главы по левому щелчку компьютерной мыши.

Центральная часть отображает содержание текущего раздела. В тексте могут использоваться ссылки, позволяющие более подробно раскрыть содержание некоторых понятий.

МИНИМАЛЬНЫЕ СИСТЕМНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ:

Минимальные системные требования: Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше; 8x CDROM; разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

СВЕДЕНИЯ О ЛИЦАХ, ОСУЩЕСТВЛЯВШИХ ТЕХНИЧЕСКУЮ ОБРАБОТКУ И ПОДГОТОВКУ МАТЕРИАЛОВ:

Оформление электронного издания : Издательский центр «Удмуртский университет».

Подписано к использованию 29.06.2023
Объем электронного издания 2,3 Мб на 1 CD.
Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021
Тел. : +7(3412)916-364 E-mail: editorial@udsu.ru