

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА К. В. ИВАНОВА

«Константин Иванов — явление уникальное и во многом загадочное. Здесь тот случай, который вскоре преемник К. Иванова Михаил Сеспель определит так: «Эп пёр сын мар — эп хам пин-пин» (Я не один, я сам — мильон), (Иванов, 1990. С. 26).

Основоположники чувашской художественной литературы стали выразителями сокровенных чаяний родного народа, умели видеть глазами миллионов соотечественников, чувствовать их сердцами движение времени за пределы замкнутого природного цикла и расширение привычного пространства за границы чувашского мира (на Запад).

Христианизация чуваш в XVIII веке привела к неоднозначным процессам ослабления традиционного менталитета, к раздвоению национального самосознания, а урбанизация XX века значительно усилила эти явления. Приобщение реликтовой культуры чуваш к молодому и энергичному Западу стало основной сюжетной коллизией в национальной поэзии, прозе и драматургии, а также в изобразительном искусстве. Эта доминирующая тенденция заметна в произведениях М. Ф. Федорова, К. В. Иванова, М. К. Сеспеля, Ф. П. Павлова и современных поэтов, писателей.

Противоречия города и деревни в судьбах литературных героев с новой силой зазвучали в произведениях писателя-шестидесятника Ю. И. Скворцова. Новая чувашская литература предполагала работу мысли читателя. Звук, цвет как образные детали стали необходимыми элементами в повествовании, сюжетосложении, драматизации и конфликтообразовании литературных произведений.

М. Федоров в поэме «Арзюри» исподволь подходил к теме наступающего капитала и красной нитью проводил мотив бедности. К. Иванов в поэме «Нарспи» и трагедии «Раб Дьявола»

показал тлетворное влияние денег (золота, серебра) и богатства на нравы людей. Товарно-денежные отношения капитализма достигли чувашского края.

Продолжая традиции К. Иванова, видевшего в материальном богатстве и деньгах опасное для здоровья нации зло, Ф. Павлов в пьесе «Ялта» («В деревне») рисует образ главной героини Елюк через ее отношение к богатству: «Мана ним те кирлĕ мар» (Мне ничего не надо) — отвечает юная девушка на хитроумные рассуждения корыстной мачехи Пярчкан о богатстве, оставленном отцом Елюк после своей смерти. Жадная старуха Йăскар даже о девичьей чести Елюк говорит языком товарно-денежных отношений: «Тавара пăссан, илкен пулмĕ» (На порченный товар покупателя не найдется).

Чуваши с древнейших времен вели натуральное хозяйство, поэтому деньги не играли большой роли в их повседневной жизни, не могли быть движущей силой в фольклорных сюжетах. Серебряными монетами украшались головные уборы чувашских женщин (тухъя, хушпу), различные подвески. Монеты звенели при малейшем движении, а при танцевании задавали музыкальный ритм и переливчатое пение серебра.

В романтической балладе-притче К. Иванова «Железная мялка» говорится о белом бесе, сидящем в металле. Если в древности отношение чуваш к белому цвету было связано с символической религии, космогонии и даже с самоназванием (белые гунны), то к XIX веку появился мистический страх в восприятии белого цвета. Приведенный конкретный пример амбивалентной двойственности в видении белого цвета лишь частный случай раздвоения самосознания, менталитета нации.

С. А. Александров пишет: «В поэме следует различать две точки зрения, два мировосприятия — автора и повествователя. И это несмотря на то, что повествование ведется якобы от имени автора» (Иванов, 1990. С. 14).

Развивается даже этическая оценка преступления Нарспи. Субъективный автор своей бытийной жизнью связан с народно-фольклорным временем и с этой точки зрения всячески пытается оправдать Нарспи, но своим гениальным умом, фантазией и ощущением нового ЕВРОПЕЙСКОГО ВРЕМЕНИ он закономерно подводит героиню к неизбежной трагической развязке в борьбе этих двух роковых сил.

«Две концепции действительности», замеченные С. Александровым, хотя и «скрыты в подтексте поэмы», но являются основными двигателями конфликта старого мира патриархальной чувашской деревни в циклически замкнутом фольклорно-народном времени и нового мира наступающего западного

капитализма с совершенно иными факторами времени. Здесь скрыт конфликт не только поэмы «Нарспи», но и всего творчества первых чувашских поэтов, прозаиков и драматургов, втянутых в движение нового времени, «Нового Дня», как говорил М. Сеспель.

К. Иванов близок к народно-фольклорному пониманию цветковых явлений: «СОЛНЦЕ», словно ВЫШИВАЯ, По воде ЛУЧОМ скользит. СИНЕВУ небес колышет Зыбь, ПРОЗРАЧНА и СВЕТЛА (там же, с. 85). Подобный живописный пантеизм, природное начало художественной образности, получит дальнейшее развитие в творчестве Л. В. Мартыановой, П. Е. Эйзина, Ю. И. Скворцова и др.

К. Иванов по фольклорной традиции объединяет человека и природу в пантеистических образах: «ГОМОН птиц, радушный ГОВОР, ЯСНЫЙ СМЕХ ЗВЕНИТ в округе. И весенние НАПЕВЫ Вдаль летят, лаская СЛУХ». Поэма «Нарспи» раскрывает широкий чувственный диапазон звуко-зрительных (цветовых) ощущений и наблюдений чувашского мира. Юный поэт умело применяет не только звуки и цвета, но и все человеческие чувства в их органическом единстве, предвосхищая, например, появление специфических изобразительно-выразительных средств киноискусства: «На себя, любуясь, смотрит В заводь старая ветла» — это типичная монтажная фраза современного режиссерского сценария.

Подобная монтажность видения показана А. С. Пушкиным в повести «Пиковая Дама», когда Германн под окнами Лизаветы Ивановны наблюдал за подъезжающими к дому каретами с выходящими оттуда чиновниками и дипломатами, разодетыми мужчинами и женщинами, молодыми и старыми людьми.

М. М. Бахтин говорит о жизни художественного произведения в «большом времени», как это произошло с драматургией В. Шекспира. И поэзия К. Иванова более полно раскрывается в последующих веках. Философская глубина содержания поэмы «Нарспи» исходит из устного народного творчества, где законсервированы важнейшие представления чуваш о строении мироздания, «не алиби» человека в нем: «Нет сильнее человека Во вселенной никого: Он на суше и на водах Стал хозяином всего» (Иванов, 1990. С. 85). Но герои поэмы не способны положительно решить свою судьбу и здесь автор сознательно применяет элементы авантюрного сюжета. Сетнер предлагает Нарспи реальный выход из затруднительного положения со свадьбой Нарспи и Тяхтамана, но тут «вдруг» появляется некто посторонний. Влюбленные вынуждены прекратить судь-

боносный разговор и разойтись: «Ой, Сетнер, ступай скорее! За водой идут сюда...» Эти многоточия после речи Сетнера и Нарспи не случайно представлены автором. Сюжет мог бы развиваться иначе, но тогда не случилось бы необходимой поэту трагедии (там же, с. 103).

При переводе поэмы (П. П. Хузангай) утратились звуко-цветовые нюансы оригинала. Пропал архетип *сүтӑ* — светлый, белый свет, как пишет К. Иванов. Белый — это смесь всех цветов спектра. Исчез архетип шывсем (воды, моря) — это одна из четырех чувашских стихий, обладающая признаками цвета и звука (цвета рек, озер, морей и их шума от тихого шелеста волн до грохота прибоя и бури). *Сёр* — суша, земля — древнейший архетип, одна из основных древнечувашских стихий воспринимается как **черная и плодородная** земля. Мы видим неразрывное единство звуко-цветовых смыслов (архетипов) в поэме. Это отточенные в веках фольклорные символы — архетипы, растворившиеся в обиходной речи.

Лес у К. Иванова вступает в диалог с человеком, на свой лад повторяя голоса людей: «Все слышней в лесу под вечер эхо вторит голосам» (там же, с. 86). Приведенная ранее фольклорная формула *воды* и изменяющегося во времени и пространстве *цвета* рефреном, в определенном музыкальном ритме, повторяется вновь и вновь: «Освежись **водой** холодной, чтоб **румянец** заиграл». Вода чревата проявлением характерного шумового эффекта, а бледный цвет лица скоро (фактор времени) приобретет иную окраску. Это звуко-цветовые явления во временном развитии, в **чувственном** их предвосхищении повествователем.

В главе «Сарӑ хёр» (Красная девица) К. Иванов создает звуко-цветовыми средствами портрет Нарспи и виртуозно обыгрывает одинаково звучащие, но разные по смыслу слова: «На лицо она **прекрасна** как **цветочек** полевой. Очи — **черные** агаты — блещут силой **огневой**. В лад с походкою девичьей раздается **звон** монист». Перевод на русский язык не доносит до читателя игры слов, одинаковых по звучанию и разных по смыслу, какими богат чувашский язык: «Лоб по девичьи повяжет **Алым** шелковым платком» — здесь обыгрываются слова «хёрлӗ» — (красный) и «хёрле» — (по-девичьи). Опять повторяется мотив шумящей воды и изменяющегося цвета: «Только сядет **солнце**, вмиг **умоется**, На плечо накинёт **звонкий** тевет» (там же, с. 91).

Глава «Вечер перед симеком» уже привычно начинается шумом падающей воды и блеском солнца: «**Звонко** с желоба струится Родниковая **вода**, **Серебром** блестит на **солнце**». На этом

звучо-цветовом фоне начинается любовный разговор Нарспи и Сетнера. Красота природы перекликается с красотой молодых людей. Возникает фольклорная гармония человека и природы, но звук и цвет, заданные автором, дают широкий простор для временной и смысловой интерпретации эпизода: шум родника может временами заглушать речь влюбленных, свет солнца ослеплять героев и общую картину действия (при драматургическом решении сцены) и т. д.

Все события поэмы укладываются в коротком отрезке от весны до лета. Непосредственное действие происходит и того меньше, поэтому характеры героев не в состоянии развиваться — они соответствуют фольклорно-циклическому времени, т. е. даны в законченном виде и разворачиваются перед читателем по ходу фольклорно-литературного сюжета.

Есть определенный смысл внимательно приглядеться к образам героев: «На лицо она прекрасна, Как цветочек полевой» — К. Иванов создает идеальный портрет чувашской девушки. Звук и цвет в характеристике Нарспи играют важнейшую роль: «...с глазами, **черными** как агат». «**Сап-сар**» — желтый; **хура** — черный; **хёрл** — красный. Цвета в данном случае символизируют кульминацию жизни (красный, желтый) и ее финал (черный). Эти же основные цвета присутствуют в узорах чувашского костюма, символизируя жизненную силу огня и плодородие земли как единство жизни и смерти. По народным представлениям новая жизнь возникает только в результате смерти. Так колос рождается из умирающего зерна. Об этом же пишет М. М. Бахтин: «В аспекте роста и плодородия в непосредственной смежности друг с другом должны были оказаться такие явления, как могила и оплодотворяемое женское лоно». (Бахтин, 1986. С. 244).

Красный цвет в сочетании с черным цветом символизируют высокую трагедийность жизни человека.

Звук в поэме «Нарспи» выполняет разнообразные функции. Не склонный «педалировать» значение звуковых и цветовых образов, К. Иванов уводит эти архетипные символы времени глубоко в подтекст. Что значит «шăнкăртатать» (звенит)? Здесь подразумевается и цвет серебра — белый, серебристый. Звучо-цвет выступает как чисто чувашский признак девичества — времени, ценного не столько стоимостью серебра в украшениях (хушпу, тухья, суха и др.), сколько красотой формы, гармонией звучания драгоценного металла при движении девушки в молодежных играх и танцах.

Идею неприятия денежных отношений нового, капиталистического времени Нарспи выражает не только своим нравственным поведением: «Не в богатстве благо; Благо — в человеке» (Иванов, 1990.

С. 183), — говорит она родителям. Звон монет в портретной характеристике Нарспи, данной автором, несет идею противления власти денег. Звук и цвет развиваются дополнительной сюжетной жизнеутверждающей логикой, вступая в конфликт с чуждым былому чувашскому миру образом денежного молоха. Монета на шапке Тяхтамана не звенит, она выступает в поэме как символ меркантильно-материального благополучия, а не красоты. Деньги Тяхтамана не создают мелодии, не имеют признаков духовности — они мертвы. Образ Тяхтамана воплощает животное начало в человеческой природе.

Чуваши в древности не пользовались точным астрономическим временем в часах, минутах и секундах, но в необходимых пределах определяли признаки времени даже ночью, т. к. всегда ощущали себя в привычном ряду закономерно изменяющихся природных явлений. Это движение Солнца, Луны, звезд, длительность суток, месяца и года с известными временными приметами (опорами), связанными с годичным календарем.

Тяхтамана принято считать седобородым стариком, но так ли это? Об этом скажет цвет в поэме. Если подружки Нарспи поют сочувственно, т. е. субъективно, что жених старый, седобородый, то более объективный повествователь говорит совсем иначе: «**Гулкий стук** копыт раздался, И верхом, ведя свой стан, Первым вылетел из леса Зять наш славный Тяхтаман. Плосконосый, узкоглазый, С **рыжеватой** бородой; Искажённый быстрой скачкой Вид разгневаанный и злой» (Иванов, 1990. С. 135). Сетнер рядом с таким зрелым мужчиной выглядит подростком. Действительно, ему не больше 17,5 лет. Борода чувашского мужика говорит о степенности, появляющейся в определенном возрасте. У бедняка Сетнера лишь первый пушок над губой.

И Нарспи, и Тяхтаман наделены автором как традиционными взглядами на жизнь, так и новыми, соответствующими духу нового времени, но этическим нормам они следуют исходя из индивидуально понимаемой необходимости — совершают нравственный выбор между добром и злом. Всесильная власть денег, богатства, новых капиталистических отношений становится движущей силой в поэме, причиной главного конфликта. Идея произведения К. Иванова в губительном для чуваш столкновении с энергичным временем капитализма, поглощающем «дремотный» чувашский мир. Герои поэмы находятся на грани трагического расслоения деревни на бедных и богатых. Литературными судьбами своими они художественно отражают процесс изменения традиционных моральных ценностей, менталитета нации. Нарспи в невыносимых условиях борется за свою свободу, но по юной горячности нарушает заповедь «Не убий». «Мир зла и мук», о котором говорил Сетнер в главе «Вечер перед

симеком» (там же, с. 103), неукоснительно и твердо проявился в заключительной главе как закономерное следствие преступления Нарспи. Сетнер: «Пара рук могучих есть, Да врагу на гибель — ярость» (там же, с. 97). Роковое слово «гибель» обернулось в главе «Четыре смерти» (там же, с. 191) против самого героя: «Сетнер на крик старухи прибежать успел, но вор прямо в череп всадил ему топор». Повторяется мотив угрозы, исходящий из уст Сетнера, и тут же говорится о каре за такое зло: «Погубить врага я смог бы, Есть могучих пара рук, Но когда его погубишь, Есть страшней: мир зла и мук». К. Иванов создает сложные архитектурные взаимосвязи между эпизодами и главами в начале и конце поэмы. Основной сюжет поэмы разворачивается между угрозой о возмездии и самим возмездием, парадоксально обернувшимся против того, кто первым произнес смертельно страшные слова — это Сетнер. К. Иванов подчеркивает, как обычно, роковую предопределенность событий.

Важной особенностью поэмы является архитектурное выстраивание сюжетных мотивов, типологические параллели с фольклором и произведениями художественной литературы: «Что-то попусту старуха Про себя в избе ворчит». Подобный мотив часто встречается в чувашских сказках («Девушка на Луне»), русском фольклоре и в сказке «Железная мялка» К. Иванова. В драме Ф. Павлова «Ялта» экспозиция имеет аналогичную коллизию.

«Солнце, густо **багровея**, за **дремучий** лес зашло», — пишет К. Иванов. Читатель видит типологическую параллель данного текста с началом поэмы М. Федорова «Арзюри»: «Стал восток **багрово-алым**, Вскоре **буря разыгралась**. **Тучи** полчищами бесов, Словно черти куролеса, Пробегают мимо леса!» (перевод А. Смолина). В поэме «Нарспи» разворачивается звуко-зрительный (цветовой) образ деревни Сильби: «Стадо шумное вошло. Там один куда-то **мчится**, Здесь буренушка **мычит**. Тут не-сносный поросенок, Всем **терзая слух, визжит**. **Пыль** вздымается столбом. Вся в **пыли** бредет старушка, Пиво пенное **шипит** На руках у ней в чиресе». В переводе П. Хузангая сохраняется цвето-звуковая симфония вечерней деревни. Здесь опять видна параллель с поэмой М. Федорова. Старушка будто леший появляется из пыли, что крутится столбом. «Посмотрите, вот те на: Вихрем леший-сатана», — переводит поэму «Арзюри» А. Смолин. Сюжетная ситуация и конкретная среда, обстановка, в которой является старуха, придают оригинальную портретную характеристику этому отрицательному персонажу. У читателя, знакомого с содержанием поэмы М. Федорова «Арзюри», возникают определенные ассоциации, связанные с нечистой силой и возможным влиянием этой темной силы на развитие литературного сюжета и судьбы героев в поэме «Нар-

спи». Последние слова рассматриваемого эпизода недвусмысленно говорят о действиях старухи. «Ой, тяжелая же ноша! Ой, легко же будет пить!» (там же, с. 107). В первой главе поэмы совершенно определенно говорится о страсти к деньгам и вину: «Светлый разум омрачает Страсть его к вину, деньгам» (там же, с. 97). К. Иванов «вяжет» затейливый смысловой узор сюжета, применяя сложный ассоциативный монтаж отдельных эпизодов поэмы. Читатель уже представил в необходимой и достаточной мере образ старухи-матери Нарспи без психологических разработок, свойственных западной литературе. Такая экономия выразительных средств в описании героя поэмы исходит от фольклора: чувашки традиционно судят по делам, поведению — это более верная оценка, чем психологическое обоснование достоинств человека субъективным автором, рассказчиком, очевидцем и т. д.

В последнем эпизоде главы «Вечер перед симеком» впервые является мотив смерти. Это еще не настоящая смерть, а предварительный мотив будущей трагедии: «Сон глубокий, сон мертвецкий Над Сильби давно царит». Звуковые и цветовые средства выразительности применяются в соответствии с идейным содержанием поэтической интродукции: «Месяц, рад земли покою, С неба ясного глядит». Свет и цвет Луны всегда мертвенный, холодный, бледный. Это знак потустороннего мира. Если **радуется** этот образ ночи, то не к добру. Звуки в заключительном эпизоде усиливают тревожное состояние: «Нет ни **звука**, лишь одна Где-то **тявкает** собака».

Циклическое, природное время поэмы продолжается в главе «Свадьба»: «Не взошло еще и солнце — Над деревней дым стоит». К. Иванов опять акцентирует внимание на отсутствии солнца, хотя чувашская деревня уже проснулась. Если вечером стояла пыль столбом, то рано утром «Над деревней дым стоит». Вечером не было звуков жизни, лишь выла собака, предчувствуя беду, а ранним утром нет еще и живого света и цвета солнца, но дым, как признак темени, неясности будто задерживает темноту, чтобы не было в Сильби дневного света, т. к. начинается трагедия. К. Иванов акцентирует символику образных решений, как это сознательно и широко начал делать М. Сеспель в своем творчестве.

К сожалению, не переводятся на русский язык чувашские аллитерации и ассонансы: «МёнШЕН ША́Ппайн ларатър? ША́Ппайн-ША́Ппайн лармашкайн ША́Пчак ЧЁ́Ппи мар эфир» (там же, с. 112). Звуковые совпадения в разных по смыслу словах образуют неповторимую мелодию чувашской речи, от которой ничего не остается при переводе на русский

язык: «От чего все так притихли? Не сидеть же молча нам. Мы уже не соло зята, А подстать и соловьям!».

Глава «Побег» начинается так же, как «Вечер перед симеком»: «СОЛНЦЕ село. Стало ТИШЕ И СПОКОЙНЕЕ в Сильби. Разошлась и свадьба на ночь: Гость, довольный пиром, спит» (там же, с. 125). Опять заходит СОЛНЦЕ (фольклорный символ наступающей смерти), замолкают ЗВУКИ, а гости опять-таки спят... Мотив сна-смерти ритмично повторяется, подготавливая читателя к предстоящим трагическим событиям в кульминационной главе «Четыре смерти».

Образ ТЬМЫ, ТЕМНОТЫ — важнейший в поэме «Арзюри» М. Федорова. У М. Сеспеля ТЕМНОТА, отсутствие СВЕТА и ЦВЕТА всегда означает трагедию. К. Иванов без слов — ТЕМНОТОЙ говорит в поэме о неизбежной трагедии Сетнера и Нарспи: «Пара долго меж собой Говорила и, обнявшись, Скрылась вдруг во ТЬМЕ НОЧНОЙ» (там же, с. 127).

Природа как бы усиливает мотив горьких слез Нарспи и льет слезы дождя, погрузившись в ТЕМНОТУ: «ЗВЕЗДЫ мелкие на небе Все попрятались давно. Собрались над лесом тучи, И от них ЧЕРНЫМ-ЧЕРНО. ХЛЫНУЛ дождь; по всем ложбинам Побежал, ЖУРЧА поток. Лес густой ШУМИТ, а ветер ВОЕТ, как голодный волк. Всюду МОЛНИИ блещут». Текст четвертой микроглавы «Побега» написан по фольклорным традициям: ЗВЕЗДЫ попрятались, ТУЧИ собрались, поток воды ПОБЕЖАЛ, лес ШУМИТ, дуб ГОВОРИТ и кивает головой. МОЛНИИ подчеркивают ТЕМНОТУ ночи, а лес наполнен тревожной музыкой ЗВУКОВ, ГОЛОСОВ природы. В исследованиях М. М. Бахтина немало говорится о художественном времени в литературе: историческом, циклическом, авантюрном, большом. Чувашский поэт в данной микроглаве утверждает реальный поток настоящего, сиюминутного времени. Содержание всех двадцати строк напоминает неисчерпаемую художественную формулу тяжелой земной жизни людей в образе главных героев поэмы. Показано возвышенное диалектическое единство частного явления движения литературных героев без дороги, без пути в стихии чувашского леса и общая судьба чувашского народа (даже человечества) в бесконечности циклического времени и пространства, невероятных трудностях преодоления этого пути. Сверкают МОЛНИИ. Это происходит в реальном времени, подчеркивая смертельную опасность для человека долей секунды, наполняя ценностным смыслом ощутимые промежутки между сопровождающими каждую вспышку громаханиями «Ильи-пророка» — так чуваша называют гром. Ветер, дождь, вспышки небесного огня — все чувашские стихии собрались на роко-

вое для Сетнера и Нарспи испытание прочности их характеров и готовности к жизни. Все средства выражения поэт направляет на выявление «нудительной» (М. М. Бахтин) вещественности зримо текущего времени ночи, когда все сильбияне спят, «умершие» на время своего сна от мистической ночной жизни, проживаемой трагическими героями поэмы.

Героиня повести Ю. И. Скворцова «Березка Уках» так же бодрствовала во время ночного сна всей деревни, предвосхищая события собственной жизни. Эпизод с рысью символизирует в повести встречу девушки со смертью; в эпизоде с лесными птицами, рассказавшими о смертельной болезни Уках, заметно типологическое сходство с одушевленным лесом в поэме «Нарспи» К. Иванова — так проявляются фольклорные традиции чувашской литературы.

Народные традиции особенно крепки в творчестве чувашских поэтов и прозаиков. Категорию времени они часто выражают сменой дня и ночи, времен года, движением светил, Луны и звуко-цветовыми признаками, сопутствующими этим временным изменениям в жизни природы. Л. В. Мартянова пишет: «Эп кёркунне сӑнне илетӑп, Сар шулсӑ пек вӑссе иртетӑп» (Мне близок образ осени, когда можно упасть золотым листочком). Образ времени несет здесь золотой листок — весной он рожден ярко-зеленым, а осенью уже завершился цикл его жизни. Л. Мартянова придает стихам грустное звучание кратковременностью последнего полета желтого листа.

Традиции фольклорного времени в чувашской поэзии начаты М. Ф. Федоровым в поэме «Арзюри». К. В. Иванов продолжил эту традицию. Солнце, Луна, зима, весна, лето в поэме «Нарспи» играют важную роль в развитии сюжета, а во второй микроглаве «Побега» не день, а ночь стала самым счастливым временем для влюбленных. В повести Ю. И. Скворцова «Березка Уках» единственная короткая летняя ночь перед отправкой на фронт любимого парня главной героини стала самым счастливым временем в жизни обоих влюбленных. Лишенная каких-либо внешних событий, эта ночь целиком выстроена автором на внутренних переживаниях героев. Чувства, мысли Укахви и Николая стали в произведении Ю. Скворцова внутренними опорами духовного содержания и основой архитектоники проблемного «внутреннего человека».

Ночной эпизод в поэме «Нарспи» обрамляется активным участием Солнца: «Солнце село, стало тише»: — пишет К. Иванов, — Звезды мелкие на небе Все попрятались давно. Собрались над лесом тучи И от них черным-черно. Занялась заря. Светает. Скоро солнышка восход» (Иванов, 1990. С. 125-127). Черный цвет

в поэтике М. Сеспеля означает смерть, трагедию. К. Иванов символикой черных туч и скрывшихся во тьме Нарспи и Сетнера также говорит о трагической судьбе героев.

Подобные моменты фольклорного начала в художественной ткани новописьменной литературы указывают на былую самобытность, самодостаточность образного мышления и художественной интерпретации философии жизни у предков чуваш.

«Занялась ЗАРЯ. Светает. Скоро солнышка восход». Эпизод в ночном лесу закончился. Звуков еще нет. Природа едва просыпается, но — «Только ВСПЫХНУЛ день — на свадьбу собирается народ». К. Иванов подчеркивает огненное, очищающее значение новой зари, начинающегося дня. Автор всецело подчиняется логике саморазвивающихся событий. Время в Сильби будто остановилось: пропала невеста и все застыло: «шибыр МОЛЧИТ; Перестало литься пиво И не потчуют вином». Снова появляется мотив сна-смерти: «Крепко СПИТ Сетнер под дубом, сладко СПИТ, дремлет и Нарспи». Ей снится вещий СОН. «И Нарспи проснулась вдруг». (там же, с. 129). Первые слова, произнесенные Нарспи наяву так же трагичны, но это уже не символы, не сон, а осознанная реальность и драматическая кульминация, за которой уже нет безгрешной героини. Сюжет стремительно движется к развязке: «Ах, погибли мы, погибли. Как спастись?» (там же, с. 131).

Влюбленных поймали в лесу, избили. Сетнер лежит на земле как «МЕРТВЫЙ».

В главе «Две свадьбы» Нарспи говорит Тяхтаману: «Пусть СГУБЛЮ себе я душу, но не буду жить с тобой!» (там же, с. 137). Смертельные угрозы со стороны Сетнера и Нарспи, разнообразные мотивы смерти пронизывают поэму начиная с первой главы: «Горячо лаская, солнце Будит землю ото СНА» — и до последней главы, где все герои погружаются в вечный СОН.

«Времена года, возрасты, ночи и дни, совокупление, беременность, созревание, старость и смерть — все эти категории-образы одинаково служат как для сюжетного изображения человеческой жизни, так и для изображения жизни природы. Все эти образы глубоко хронотопичны» (М. Бахтин, 1986. С. 242).

Ночью происходят судьбоносные события с главной героиней повести Ю. Скворцова «Уках хурянь» (Березка Уках). Ночью путешествует герой поэмы М. Федорова «Арзюри». Герои произведений К. Иванова так же часто действуют ночью. Тьма, чернота у Сеспеля — всегда трагедия.

В первой главе поэмы «Нарспи» К. Иванов описывает новое рождение леса от зимней спячки (зима — образ смерти в фольклоре): «Ожил ТЕМНЫЙ лес, ЗЕЛЕНОЙ покрывается листвой». В

главе «Побег» автор посредством цвета говорит о неминуемой трагедии: «Пара долго меж собой Говорила и, обнявшись, Скрылась вдруг во ТЬМЕ ночной». Тьма по-чуваши «Тамăк» — ад, где человека ожидает смерть. Читатель не прочитал еще и половины поэмы, но уже чувствует неминуемую трагедию литературных героев.

О широком значении элементарных, казалось бы, звуков в чувашском языке можно судить по тексту из главы «В Хужалге»: «Пьет жених, весь мир кружится (ВАР-ВАР) В голове его хмельной; Встал жених; подол рубашки Развевается, шурша (ВĀР-ВАР). С нетерпением трепещет (ВĀР-ВАР) В старом старая душа». Повторяемые звуки ВĀР каждый раз придают новые оттенки смысла поэтическому тексту.

Звуки в поэме «Нарспи», также как и цвета, имеют тенденцию к развитию звуковой линии сюжета и к выявлению «движения» времени в звуковых ритмах.

Разнообразные ВĀР-ВАР К. Иванов сталкивает с «Шăнкăр-шăнкăр шăнкăрав» (Заливаются весельем Колокольца под дугой) — в следующей микроглаве. Это «Вдоль по улице несется Поезд девичий, лихой». Здесь и земля дрожит, и хушпу (серебряные украшения на головных уборах) звенят, блестят на солнце, звучат песни, гроыхает топот ног — шумит чувашская свадьба. Звуки и цвета в поэме К. Иванова «Нарспи» не существуют в отрыве друг от друга, как неразрывны бывают форма и содержание в совершенном произведении искусства и литературы, они органично заполняют пространство, обозначают фольклорное, циклическое время и расширяют внутренний мир человека в экзистенциальном триединстве его ощущений. В заключительной главе «Четыре смерти» гибнут все основные герои поэмы, оставшиеся после смерти Тăхтамана.

М. М. Бахтин предлагает оценивать художественное произведение в «большом времени». Такой оценки поэма «Нарспи» еще не получила, т. к. произведение молодо по историческим меркам. «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» (М. Бахтин, 1986. С. 505).

Состоялось множество разных толкований поэмы. В начале XXI века в этом шедевре чувашской литературы выявилась, на наш взгляд, идея начала трагической гибели древней нации на пороге «Нового Дня» (Сеспель). В поэме юного автора гибнут все — и положительные герои и отрицательные. Остаются разбогатевшие в одночасье безликие НОЧНЫЕ разбойники, растащившие родовое добро Миге-

дера, отца Нарспи, нажитое за долгие годы, а то и века честной трудовой жизни. М. М. Бахтин пишет: «Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания» (там же, с. 504). Только ли о любви Сетнера и Нарспи хотели поведать «века сложного процесса созревания»? У каждого из героев поэмы своя, выстраданная правда жизни. Глубинная идея шекспировской «Ромео и Джульетты» в объединении двух враждебных родов города перед наступающим на их устаревшие феодальные отношения прогрессивным капиталом. Мигедер также стремится породниться с Тӕхтаманом — не богачом, а крепким, работающим жизнеспособным мужиком, с которым Нарспи не пропадет, а родовая ветвь благополучно продолжится. В чувашской деревне при выборе жениха или невесты смотрели на их родовую ветвь. Это был безошибочный хронотоп, где в сгущенном ВРЕМЕНИ сохранялась история жизни всех предков. Нарспи воспротивилась воле отца и освященной народным опытом традиции. На стыке XIX-XX веков изменялось само время, рушились старинные обычаи и рвались прежние устои патриархальной деревни, ломались судьбы людей и складывалась новая история народа: зарождался средний класс — середняки и т.н. «кулаки», купцы.

К. Иванов отрицал безграничную власть денег, но как гений чувашской поэзии он художественно отразил начинающиеся процессы первоначального накопления капитала в чувашской деревне на судьбах юных влюбленных.

В отношении звука и цвета фольклорно-литературная поэма К. Иванова представляет собой настоящую звуко-зрительную симфонию, но таковой симфонией было реальное восприятие мира предками современных чуваш. Например, выражения, подобные «Тӕрри юрри» (трель жаворонка) варьируются у Хвети, К. Иванова, М. Сеспеля и других поэтов, т.к. это привычная фольклорная формула. Такими формулами и блоками подобных формул (архетипов) чувашские поэты экономно и высокохудожественно пользуются при составлении оригинальных текстов. Принципиально новое качество звуко-цветовых ассоциаций заключается в их **символическом** значении. В первой половине XX века критика не усматривала экзистенциальности этих категорий. Сегодня звук и цвет расшифровываются как сюжетные носители идейного значения, скрытого конфликта и символического содержания литературного произведения. Так в прозе и поэзии М. Федорова, К. Иванова, М. Сеспеля, И. Тхти, Хв. Уяра, Ю. Скворцова и других авторов часто обыгрывается ночь, темнота, мотивы сна, грез, подсоз-

нения для решения конкретных драматических задач. Вытеснение реального света и цвета чревато, оказывается, прояснением сознания (внутреннего «хронотопа»): Хёветёр М. Федорова возвращается из ночного путешествия уверенным в своих силах и просветленным победой над своим вторым «я». Младший брат из «Раба Дьявола» К. Иванова обретает истинное представление о нравственных ценностях жизни лишь на духовном уровне бытия, будучи смертельно раненным.

Трагедия К. Иванова «Раб Дьявола» и баллада «Железная мялка» написаны по мотивам чувашских сказок. Исследователь чувашской литературы М. Я. Сироткин пишет, что баллада «Железная мялка» создавалась по сюжету народной сказки «Лыбыр», вошедшей в книгу Г. Т. Тимофеева «Тхръял». Чувашская сказка «Девушка на Луне» имеет аналогичную фабулу. Сказочный конфликт между злобной старостью и наивным добродушием молодости распространен в фольклоре народов мира. К. Иванов ввел в оригинальное литературное произведение философскую идею неотвратимости наказания за содеянное зло. «Железная мялка» как орудие зла в трагедии оказалась не случайно. Предкам чуваш было запрещено обрабатывать металл с золотоордынских времен в целях собственной безопасности завоевателей. С течением времени запрет превратился в сознании закабаленного народа в табу и экзистенциальный страх:

Тимёр тылă тесенех
Сехри хăпать инкесен.

Нет страшней для жен чувашских
О железной мялке сказки.

Характерная для поэмы звуковая мелодия начинается с первых слов первой строки — это резко стучащие Т, К, рычащие Р, а скоро появятся Ч, Ш, Ы и С. М. Федоров за полвека до К. Иванова так описывал лешего в поэме «Арзюри»:

Ват сын пекех шур сухаллă,
Качака пек майракаллă,
Сёр сёмёрсе чуптарать,
Сёр чётресе кайшкарать.

Как старик белобородый,
Как козел он длиннорогий,
Землю ломая, гонит,
Земля громко дрожит.

(Подстрочный перевод)

В «Железной мялке» К. Иванова заметны звуковые и смысловые параллели с текстом поэмы «Арзюри»:

Ташта-ташта аякра
Шăтăл-шăтăл илтĕнет:
Ахăр тылă кăтăрса
Сёр сёмёрсе таврăнать...

Где-то страшный звон и гром
Громче, громче вдруг кругом:
Мялка бешено несется
Вся земля под ней трясется...

(Перевод П. Хузангая)

М. Федоров вводит героя поэмы «Арзюри» в «иное» психологическое состояние, необходимое автору для проникновения в подсознание бедняка Хёветёра. Как это происходит в поэме? Элементарной манипуляцией с физическим зрением, т.е. видением главного героя:

Йёп чиксе те куҫ курмасть: Темно, хоть выколи глаза:
Те арсури, те шуйттан. То ли леший, то ли черт.
(Подстрочный перевод)

К. Иванов умело использует находку М. Федорова:

Кантър тыллас тесенех Скажи мять мялкой коноплю
Сүпне куҫа күртет тет, Соринку в глаза запустит.

Кантър шәмми сүппине Белый бес в недобрый час
Куҫа күртет шур(ә) шуйттан! Ослепил старухе глаз.
(Подстрочный перевод)

Если у М. Федорова в поэме «Арзюри» после ключевых слов «Куҫ курмасть» (глаза не видят) Хёветёр переходит в мир собственного подсознания, открывает скрытую от бытийного мира личную Вселенную, где есть и образ Арзюри, то К. Иванов ограничивает героиню «Железной мялки», старуху, буквальной слепотой и вытекающей из этого обстоятельства мелкой злостью персонажа на всех своих близких:

Суккәр пулсан, инсех мар А ослепнешь — нету спора —
Тухатмаша тухма та. Станешь ведьмою ты скоро.
(Перевод П. Хузангая)

В сказке «Ләпар» из книги Г. Т. Тимофеева находится текст, аналогичный используемому К. Ивановым в «Железной мялке». «Шак-шак тылләм, шак тылләм, ҫак кинёме ҫит, тылләм» (Догони невестку, мялка). Особенности звукового строя связаны здесь с шумовыми эффектами железной мялки (шак-шак) и умело подобранными, близкими по звучанию словами ҫак и ҫит. Звуки изменяются во времени, как это происходит в природе. Естественно, что в произведении «Железная мялка» К. Иванова хронотоп еще в большей мере повлиял на первоначальный тимофеевский текст и возникли значительно смягченные звуки «ШалТ Тылләм». Это характерный пример художественно-эстетической динамики звука: «Шалт-шалт, тылләм, шалт тылләм! Ҫав кин патне ҫит, тылләм!» (Догони невестку, мялка!).

В «Железной мялке» повторяется история с юсманом, взятая из сказки «Ләпар», но появляется более стройный сюжет, завершенная поэтическая форма оригинального произведения. М. Федоров создавал «Арзюри» так же принципиально сокращая фольклорный текст с многочисленными повторами,

обычными в устном народном творчестве. В данном случае поэт К. Иванов проявился как способный ученик М. Федорова. В трагедиях «Раб Дьявола» и «Железная мялка» К. Иванов широко пользуется цветовой символикой, называя чаще всего натуральный цвет и свет происходящих событий, вещей, деталей. У М. Федорова все иначе. Если белый цвет, используемый К. Ивановым пассивен, то у М. Федорова он играет важную роль в развитии сюжета. Хёветёр из поэмы «Арзюри» отправляется в лес, когда все вокруг белым-бело от снега, но и темно по времени суток — ночью. Здесь уже возникает философская тема единства и борьбы противоположностей, одна из основных категорий философии, выраженная в поэме М. Федорова символикой света и цвета: черное и белое, добро и зло, ясность и тайна, божественное и бесовское. Ночью нет света солнца и признаков естественной жизни. Если и появляется сумрачный свет — то мертвый, холодный, отраженный от Луны, вызывающий в человеке его подавленные, — темные, животные инстинкты. Это и есть «климат» — одна из составляющих, характерных особенностей «народной физиономии» по А. С. Пушкину. М. Федоров говорит цветовой символикой, что в короткой поэме ему не до полутонов и он обращается к контрастным категориям народного духа — жизнь и смерть, добро и зло, счастье и горе, старость и детство, здоровье и болезнь, богатство и бедность, надежда и отчаяние. В поэме «Арзюри» М. Федоров исследует не процесс собирания хвороста, что и было формальной причиной путешествия в лес главного героя, а глубоко спрятанное в подсознании второе «я» человека и отражение этого «я» в образе лесного духа. Была сделана уникальная попытка исследовать духовное содержание «внутреннего человека», личности, как продолжение его животной природы. К. Иванов в «Железной мялке» не поднимается до философского анализа поступков своих героев, полагаясь на справедливое разрешение конфликта безличным роком. В «Арзюри» все иначе. Хёветёр поставлен автором в условия, провоцирующие определенные психические, нравственные, этические качества, интеллектуальные способности героя литературного произведения. Зимняя ночь в непогоду усиливает ощущение единства человека с окружающей средой, стихией, космосом, и на этом фоне резко выявляется внутренний мир человека. Экстремальная ситуация необходима М. Федорову, чтобы провести художественный анализ духовного мира своего героя. Читатель видит, как Хёветёр балансирует на грани необходимой человеку веры, выбирая кому служить — Богу или

Дьяволу. Вера может спасти Хёветёра, но и погубить, в зависимости от выбора возвышенного или низменного, духовного или животного в поведении. М. Федоров рассказал в «Арзюри» о нравственном здоровье своего народа посредством образа Хёветёра, о духовных богатствах чуваш в конце XIX века. Непритязательный, казалось бы, сюжет поэмы стал емкой формулой, неисчерпаемо богатой притчей, отразившей состояние духа народа, долгое время жившего под спудом чуждой религиозной веры, экономической и политической власти. Фольклорная форма и жизненное содержание поэмы настолько естественны, органичны, диалектичны, что пытливому взору и мыслящему уму читателя открываются новые и новые философские грани цветовой драматизации сюжета, которые умножаются с интеллектуальным развитием самого читателя и с течением исторического времени (хронотоп).

В «Железной мялке» нет сюжетной мотивировки выбора темной ночи для поездки Чегеç к родным. Так захотела слепая старуха, а читатель волен сам домысливать о судьбоносном значении этого времени суток:

Кёсёрех кай, кёсёрех,
Пусу кунта ан пултър!
будет.

Ночью уезжай, ночью,
Головы здесь пусть не
будет.

(Подстрочный перевод)

Но и для размышлений информация в сказке очень скупа.

Тимёр тылă ашёнче
Шурă шуйтган ларать тет
Тимёр тыла тытсанах
Шăлĕсемпе шаккатъ тет.

Внутри железной мялки
Белый черт сидит, говорят,
Если мялку в руки возьмешь,
Зубами шелкает, говорят.

(Подстрочный перевод)

Черт (воплощение зла) в произведении К. Иванова предстает не черным, а белым, что совершенно не вяжется с традиционными представлениями чуваш о добрых и злых природных началах. «Хура-шорă», — говорили в народе о добре-зле. М. Федоров в поэме «Арзюри» упоминает только цвет белой бороды лешего, подразумевая этим отличную от белой бороды окраску остальных частей его тела. Известная двойственность чувашского менталитета находит здесь документальное подтверждение: к началу XX века, когда К. Иванов изучал местный фольклор, восприятие белого цвета и его философское осмысление стали амбивалентными. Описание железной мялки не обходится без ее звуковой характеристики: «Шăлĕсемпе шаккатъ» — стучит зубами. Не случайно оба чувашских слова начинаются звуком Ш. Словообразование в чувашской речи зачастую связано с естественным первоначальным существованием звуков, образу-

ющих конкретные, осмысленные слова: **шаккать** — подражание любому стуку, услышанному на чувашский лад. Русский сказал бы по-другому: тук-тук, стук-стук, тик-так. Это чисто национальные особенности звуковосприятия разными народами. В сказке «Тимёр тылă» (Железная мялка) звуки шак, шалт становятся звуко-эмоциональными движителями сюжета. Аллитерационная мелодика возникает в чередовании доминирующих ПРЧК, РТКХ, ПРСК, ÇРТЧ, КРХШ, проводящих звуковую идею железной мялки оригинальным лейтмотивом через все произведение от начала до конца. Образ сказочного чудища разлит в общей образной структуре, и мы слышим его отражение даже в имени Чегесь — ЧГС, в слово «карчăк» (старуха) — КРЧК, в слове «качака» (коза) — КЧК и даже в «кушак» (кошка) — КШК. Автор сознательно подбирал подобные угрожающие звуко сочетания для нагнетания чувства необходимого (условного) страха, как психологического компонента в образной системе совокупного лица чувашской литературы.

Характеры сказочных героев — старухи и Чегесь также заданы наперед со всеми достоинствами и недостатками. Как философские «вещи в себе» они способны не развиваться, а разворачиваться в сюжетном действии, подобно однотипным фольклорным произведениям. Цвет (сарă), обозначающий красоту Чегесь, неизменен на протяжении всей сказки. Это художественный символ замкнутого времени. Старуха слепа и стоит на пороге смерти. Чегесь — юная красавица, полная жизненных сил. В этом и состоит весь конфликт, неразрешимый мирно, неизбежен смертельный исход. Строптивость Чегесь проявляется в трехкратном досаждении злой старухе своими просьбами. Молодая женщина знает наперед, что встретит по дороге к родным смертельное зло и сознательно готовится к этой встрече. Героиня поэмы «Нарспи» так же наперед знает, что загубит свою душу. Смелость Чегесь очевидна — не всякий мужчина отправится в дорогу ночью — это время темных, потусторонних сил. Если Хёветёру из поэмы «Арзюри» в ночном путешествии не светит Луна, то для Чегесь она освещает ровную дорогу, а лошадь гонит во весь опор... Герой М. Федорова видит путь внутренним взором, а героиня К. Иванова остается на бытийном уровне. Фантазии Чегесь хватает только на возможное чудесное спасение собственной жизни. В итоге рок благосклонен к Хёветёру, размышляющему о семье, детях, своей чести, но лишает жизни Чегесь, думающую лишь о себе, занятую лишь своими эгоистическими интересами.

У читателя возникает сомнение в правдивости выстраиваемого сюжетного хода автором, когда родной сестре трижды отказывают самые близкие люди не только в гостеприимстве, но и в спасении

от смертельного врага. Нет веских мотивов, объясняющих поведение Чегесь. Можно подумать, что она и вправду отлынивает от работы по дому, т. к. ее никто не ожидает в гости. Если строго проанализировать поведение Чегесь, то и в ее действиях с юсман, испеченным с наговором, есть чертовщина, ставящая положительную героиню вровень с колдуньей-старухой. В этическом равновесии чарующих сил, воплощенных с одной стороны в железной мялке, а с другой — в юсманах, читатель трижды убеждается, когда действия мялки нейтрализуются в столкновении с заговоренными юсманами. Расчет на чудесные силы у К. Иванова остается случайным. Формальными остаются и другие смысловые совпадения. Например, в «Арзюри» М. Федорова:

Саврасил пек саврӑна	Как вихрь крутится
Сёмёртсене сёмёрсе	Черемуху ломая
Вёрет, сурать, пусмӑрлать,	Лает, плюет, подавляет,
Кӑтӑкласа вёлерет.	Защекочет до смерти.
	(Подстрочный перевод)

В «Железной мялке» К. Иванова:

Тимёр тылӑ, шӑлт тылӑ	Железная мялка, шӑлт мялка
Сиксе пырать сӑлпала.	Скачет по дороге.
Шалт-шалт сикет, шалт тӑвать,	Шалт-шалт скачет, шалт щелкает,
Сарӑ кин чунне витерет...	Прекрасную невестку убивает...

Из всего сказанного следует логический вывод — наговор Чегесь это та же бесовщина в якобы допустимых пределах, формах, способах, но черный цвет, как и белый, сохраняет свои естественные качества, идейное и философское содержание в любых концентрациях, масштабах, ибо зло, выраженное цветом как символом, остается злом, а добро — добром. Не зря говорится, что ложка дегтя портит бочку меда. Собственное содержание «Железной мялки» вступает в противоречие с замыслом автора, ибо народ, олицетворяемый через персонажи сестер и брата Чегесь, не поддерживает многострадальную героиню К. Иванова, и Чегесь закономерно не может миновать гибели вместе со старухой-колдуньей.

В отличие от героя поэмы «Арзюри» Хёветёра, героиня К. Иванова красавица Чегесь не выдержала нравственного испытания, как не выдерживают его и другие герои К. Иванова — родные братья из трагедии «Шуйттан чури» (Раб Дьявола). В эпиграфе своего произведения, написанного по народной теме, К. Иванов приводит без изменения текст реального чувашского наговора:

«Пӗлӗт саншӑн тимӑр пулӑ	Небо для тебя железом станет
Тӗнче саншӑн тамӑк пулӑ,	Мир для тебя адом станет
Санӑн кӗллӗ тӗтӗм пулӑ».	Твоя молитва дымом станет.
	(Подстрочный перевод).

Три строчки волшебного наговора при ограниченном количестве слов предельно содержательны по смыслу, совершенны по форме и напоминают вечные константы физических формул, постоянство абсолютных математических величин, не говоря уже о красоте построения фраз и благородстве звучания текста. В приведенном эпиграфе предельно малое разнообразие слов, а последние слова каждой из трех строк повторяются — «пулё». В каждой строке четыре слова. Но есть еще одно, повторяющееся в первой и второй строке и немного измененное в третьей строке. Это слово «Саншӑн». В третьей строке — «Санӑн». Если последовательно объединить в одну строку первые слова каждой из трех строк эпиграфа, то получится: «Пӗлӗт тӗнче санӑн» (Небо мир твой). Прделаем аналогичные действия с вторыми словами: «Саншӑн, саншӑн кӗллӗ» (Твоя, твоя молитва) и далее: «Тимӗр, тамӑк, тӗтӗм» (Железный ад, дым). Четвертые слова: «Пулӗ, пулӗ, пулӗ» (Будет, будет, будет). Как видно, смысл мало изменился, но изначальная зловещность текста усилилась. Попытаемся прочесть эпиграф по нисходящей диагонали вниз: «Пӗлӗт саншӑн тамӑк пулӗ» (Небо для тебя адом будет). В обратном направлении: «Пулӗ Тамӑк саншӑн пӗлӗт» (Будет адом для тебя небо).

Слова эпиграфа расположены по порядку так, как квадраты на шахматной доске и можно, по всей видимости, бесконечно двигаться, читая по всем направлениям, подобно тому, как ходят игровые фигуры на шахматной доске. Соответственно будет изменяться звуковая и смысловая последовательность читаемого текста. Если взглянуть на узоры масмак (налобной повязки) верховых чуваш, то можно увидеть аналогичный принцип построения декоративных узоров-символов и знаков, окрашенных символически обусловленными цветами — черным, красным, синим, желтым, зеленым и белым. Известно, что белого и черного цвета, как таковых, в физической природе нет. Это составные цвета. В радуге (при спектральном разложении света) присутствуют из названных чувашских цветов красный, синий, желтый и зеленый. Случайно ли, что их количество совпадает с количеством слов в строке заклинания, как ритмической единице? Вселенная у предков чуваш имела так же четыре стороны: «Тӑват кӗтеслӗ сутӑ тӗнче» (Четырехсторонний светлый мир). Квадрат — самая распространенная, семантическая связь фольклорного текста с цветовыми символами чувашского орнамента. Художественный образ эпиграфа трагедии «Раб Дьявола» составлен как из мозаики знаков-слов (архетипных) древней чувашской веры.

Пёлёт, тёнче, тамак, тимёр, тётём, келлү, пулё. Если продолжить разбор элементов (атомов) фольклорной формулы текста, то предстанут парадоксальные явления. Слова в разговорной речи разграничиваются паузами, позволяющими осмыслить звуковой ряд. В общем звучании каждого слова есть частные звуки и таких «неслышимых» слов, смысл которых человек явственно не улавливает, но в подсознании остаются нерасчлененные паузами слова, зашифрованные в сложных предложениях основного текста.

Разберем первое слово эпитафия «пёлёт». Первые три буквы слова известны как самостоятельное слово «пёл» — знай. В заговоре оно может выполнять функцию дополнительного импульса внушения. Возьмем второе слово: «саншән». Здесь первоначальное слово распадается на два самостоятельных созвучия слова: «сан» — твой и «шан» — надейся. Эти слова не противоречат основному смыслу эпитафия, а наоборот — усиливают внушаемость слушателя. Следующее слово «тимёр» звучит как «ёмёр» — век. Человеку действительно дан лишь один век для жизни. И, наконец, слово «пулё». «Пул» — будь, — звучит вполне определенно. Это приказ. Если прочитать тайнопись в предпоследних словах каждой строчки, то получим: ЁМЁР, АМА, ЭТЕМ. Это ключевые понятия в человеческой жизни. Аналогичному анализу поддаются все сложные слова заклинания, взятого поэтом К. Ивановым в качестве эпитафия к трагедии «Раб Дьявола». Если прочитать по три буквы первых двух слов каждой строки, то получится: «Пёл тён сан, сан, сан кёл» (знай веру свою, свою, свою).

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ. «Прислонясь к большому камню, Громко стонет человек». Скульптурно-пластический, зримый образ трагедии выражает идею суетности, бренности земной жизни человека, ограниченного не только во времени своего существования, но и в осознании личного бытия. Герой К. В. Иванова становится грешником с ограниченным кругозором человека нового времени, забывающим спасительные этические нормы традиционной веры и культуры чуваш.

МЛАДШИЙ БРАТ. «Если так, уйди отсюда, Больше я тебе не брат! Нет, врагу не уступлю я Богом данного добра». Награбленное добро младший брат называет даром Бога, обнаруживая свою нравственную деградацию.

СТАРШИЙ БРАТ. «Я убью тебя! Отдай же!» Сюжет трагедии имеет сходство с емкими фольклорными формулами повествования. Идея произведения — нравственное падение, разрушающее семейные, родственные узы чуваш, становится ясной уже в экспозиции, где действие достигает своей кульминации: «Хватит духу — так

убей!» — отвечает стонущий воин на угрозу старшего брата, названного врагом, а на войне убить врага — доблесть.

Дальнейшее развитие сюжета не содержит идейной новизны, т. к. основной художественный конфликт исчерпан в словесной баталии, в борении эмоций, напряжении воле литературных героев. Мы выявили емкую фольклорную основу трагедии, а все последующее движение сюжета с убийством младшего брата и сумасшествием старшего является данью европейской литературной традиции с подробным перечислением фабулы, морали: «А за старым дубом дьявол Подстрекает: Отними ты деньги!». Внезапное появление третьего персонажа подтверждает своеобразную фольклорную основу произведения. Если М. Ф. Федоров не наделяет осмысленной речью лешего из поэмы «Арзюри», то К. Иванов решается на такой новый, принципиальный шаг в чувашской литературе: «Золотых монет полна, Серебром мошна набита. ДЬЯВОЛ. Отбери, твоя она!» — это говорит Дьявол в душе старшего брата. («В человеке есть весь состав Вселенной». А. А. Бердяев.)

Герой М. Федорова отправляется в ночное путешествие за сущим хламом — хворостом. Но и этот хворост был лишь поводом для сокрытия более важной причины духовного порядка. Герои К. Иванова уходят из дома в далекий край за материальными ценностями — золотом и серебром. Если Хёветёр М. Федорова возвращается домой без хвороста, но духовно обогащенным, морально окрепшим, то герои К. Иванова теряют в путешествии свой ум, а затем и жизнь.

«Вспыхла зависть в безрассудном И в глазах его горит. ...И отточенных до блеска Два ножа в его руках». С 15 по 22 строку автор выражает свое отношение к старшему брату. В описании сверкающего золота и горящих жадных глаз применяются одинаковые эпитеты. Все яркое, светлое, блестящее, связанное в жизни людей с положительными эмоциями у К. Иванова призвано на развенчание низменных страстей и зла, несущих смерть.

В судьбах К. Иванова, М. Сеспеля и М. Федорова также был элемент двойственной конфликтности, случайности и компенсаторной заполненности духовной составляющей личности за счет страдательно-болезненной физической части их организма. Болезнь ног случайно сделала Сеспеля поэтом — было много времени для самообразования и компенсации, таким образом, физического недостатка и общественно-полезного удовлетворения ущемленной гордыни (Сеспель был необычайно амбициозен, болезненно самолюбив, вспыльчив). Такова обратная сторона гениальности М. Сеспеля... К. Иванов родился болезненным ребенком и было время, когда родители не надея-

лись на его выздоровление и даже выживание. Лишь обращение к высшим мистическим силам (крещение) спасло на время духовной и профессиональной самореализации будущего великого поэта. Энергия исцеления Божественным Духом несравнимо превысила человеческие возможности К. Иванова в ряду с его нормально развивавшимися сверстниками. Он стал гением чувашской словесности. Кроме того у К. Иванова обнаружили задатки художника — он стремился к профессиональному мастерству в изобразительном искусстве. Несомненна прямая связь между фактами физического развития его организма, становления духовного мира и проявлениями раннего поэтического творчества. Пережитый в раннем детстве сильнейший стресс, граничивший со смертью, постоянно довлел в сознании поэта, заставляя высвобождать гнетущие необъяснимые чувства, настроения. Так появилась трагедия «Шуйттан чури», «Тӓлӓх арӓм» (Вдова), «Тимӓр тыӓ» (Железная мялка) и другие произведения. Даже великая поэма «Нарспи» заканчивается горой трупов. Это пишет юноша, которому 17 лет... Всю свою недолгую жизнь К. Иванов выговаривал гнетущие его страхи, загнанные в подсознание силой таинства христианского крещения. Он усиленно изучал способы избавления от навязчивых состояний, идей, образов. Так революционная ситуация в чувашской культуре рубежа XIX-XX веков и мятущаяся натура К. Иванова синхронно совпали во времени. Гнетущие чувства, философские размышления поэт выстраивал по законам академической поэтики запада и в русле привычных форм устного народного творчества, зачастую используя фольклорный текст. Волшебная тайна заговоров чувашских знахарей, колдунов, йомзей также привлекала поэта. Между тем «Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров, — говорит А. А. Потебня, всю жизнь собиравший подобные материалы, — она остается в словах и в обыкновенной речи. В самом спокойном разговоре не следует упоминать известных существ. Если невзначай язык выговорит не то слово, какого требует мысль, то исполняется не мысль говорящего, а слово». «Смерть ближе рубашки на теле», — говорит чувашская пословица. Пережитый в младенчестве страх смерти стал решающим в дальнейшей судьбе К. В. Иванова. Необычный, зловеще-землистый цвет лица К. Иванова также напоминал постоянно о личной трагедии поэта. Угроза существованию, болезнь исходила из собственного организма поэта — материальной оболочки духа. Известно, как отрицательно относился к материальным ценностям (богатство, золото-серебро) (мул, ылтӓн-кӓмӓл) юный поэт. «В жизни важен человек, а не богатство» — говорит его главная героиня Нарспи. В реальной жизни К.

Иванов так же резко отрицательно относился к достатку, богатству близких родственников, проявляя свои «романтические» и «идеалистические» настроения, аналогичные сеспелевским. Становление личности К. Иванова в юном возрасте не было гладким. Он был исключен в составе всего класса из учебного заведения (с волчьим билетом). Вопреки всем неблагоприятным обстоятельствам К. Иванов реализовывал полученную свыше энергию как моральный долг перед родным народом — творил поэзию, учил детей, учился сам (готовился к поступлению в Академию Художеств). Беспокойная натура, возвышенный дух поэта с момента спасительного крещения в младенчестве были подчинены мистическим силам рока. К. Иванов предчувствовал близкую кончину и подсознательно стремился к скорейшей самореализации в творчестве.