

О ПОЭМЕ «МЕТЕЛИЦА» И ЗВУКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В ПЬЕСЕ Ф.П. ПАВЛОВА «В ДЕРЕВНЕ»

М.Н. ВОРОБЬЕВ, литературный критик

Чувацкий композитор, музыкант, драматург и поэт Федор Павлов написал поэму «Йăсаркка» (Метелица) исходя из знания аналогичной тематики в русской художественной литературе до символистов и в чувашской словесности от фольклора до поэмы «Арсури» (Леший) М.Ф. Федорова.

Ф. Павлов начал почти буквальный перевод стихотворения «Бесы» А.С. Пушкина: «Кутсър-пущър силтăман Çавра сил пек çаврăнса...» Сравните: «Мчатся тучи, вьются тучи, Невидимкою луна Освещает снег летучий...» Автор «Бесов» – русский. Он по своей природе подчиняется инстинкту быстрой езды, русской идее поглощать расстояние, преодолевать, покорять его. Время для А.С. Пушкина, как автора стихов, течет прямолинейно, а огромное пространство России можно преодолевать только быстротой передвижения, поэтому, едва почуяв замедлившийся бег лошадей, он кричит: «Эй, пошел, ямщик!» Природно-циклическое время и пространство чувашей не располагало к такой быстрой езде. Для русского ямщика путник в его кибитке – обыкновенный барин. В сознании же «инородца», а в чувашском восприятии особенно, русский барин вызывал настоящий страх. Появление русских «начальников» в чувашских деревнях не обходилось без разорительных (для населения) расходов на их содержание. Даже по причине этого привычного страха перед русскими дальнейший перевод текста «Бесов» терял всякий смысл, поэтому Федор Павлов начал писать собственное произведение.

А.С. Пушкин стремился к содержательной краткости поэтического письма, лишь констатируя состояние природы привычными образами и изредка приукрашивая их прилагательными (летучий). Ф. Павлову мало назвать явление природы, по фольклорной традиции необходимо сравнить его с другим

поэтическим образом, чтобы усилить эмоциональное воздействие на читателя. «Метель безобразничает, как арзюри (леший), – пишет Ф. Павлов, – будто сотнями метелок заметает снегом (цвет) путь, ветер воет, свистит (звук), носится по небу как змей-дракон». Чувацкий поэт одухотворяет родную стихию, одушевляет ее, облакает в сказочные и бытовые образы, формы, звуки и цвета.

В поэме «Метелица» проступают фольклорные мотивы и личные наблюдения автора: «Лаши тăрăх тарюхат, Тарпа хутăш шыв юхат, Лаши ывăнни паллах» (С лошади стекает пот, Вместе с потом стекает вода, Лошадь уже устала. – *Здесь и далее подстрочники мои.* – М. В.). Для сравнения приводим сходный по содержанию текст из поэмы М.Ф. Федорова «Арзюри»: «Турткалаймасть, тухатмăш, Чуман лаша пек чупать» (Не тянет, проклятая, Как ленивая лошадь бежит).

Ф. Павлов развивает сюжет своей поэмы и натуралистически деталями (смесь воды, лошадиного пота и снега, буквальная констатация усталости лошади и др.), а М. Федоров в поэме «Арзюри» все подробности наделяет неисчерпаемо глубокой фольклорной образностью.

В стихотворении «Бесы» Пушкин не акцентирует внимание читателя на цветозвуковых признаках вьюги. Пушкинский путник никогда не увидит бы бесов из окна своей кибитки, если не ямщик (который мог быть даже чувашом, т.к. ямщики менялись на каждой станции): «В поле бес нас водит, видно, Да кружит по

сторонам: Там сверкнул он искрой малой И пропал во тьме ночной».

Русский ямщик не видит лешего, а лишь вспоминает о нем при подходящем случае. Литературные герои чувашских авторов видят во тьме ночи целые миры конечного во времени (смертного) человека и бесконечного космоса: «Арсури пек ахăрса, Пин шăпăрпа шăлнă пек шурă юра вĕстерсе Çил ўлет те шăхăрать» (Как арзюри, кричит ветер, воет и свистит, тысячью метелок разметаёт белый снег). Слова **арсури**, **ахăрать**, **шăхăрать**, **вĕстерет** сходны не только по звучанию, но и по реликтовому содержанию рифмообразующего корня **ар** (мужское начало). Рифма в чувашском фольклорном тексте существует не для формальной «гладкости» звучания, как это происходит в европейском стихосложении, и тем более не для искусственного разнобразия заданных форм ритмического оформления поэтического предложения, а для сюжетного и идейного развития основной темы произведения. В фольклорном тексте эстетические задачи решаются естественно и органично, в высшей степени художественно.

Если М.М. Бахтин ищет «нудительные» опоры для существования литературных героев в реальном и художественном мире – это **время** и **место** (хронотоп), и материальные признаки течения времени в жизни человека (рождение, события жизни, смерть), а также пространственные признаки существования (всяческие выпячивания – носа, живота и т.п.), то у Павлова, например, одна фольклорная фраза

говорит о стихийной самобытности развития сюжетной мысли: «Тёнче тăрăх кустарть», т.е. все признаки мистического арзюри, перечисленные в тексте ранее, чувашский автор не стремится привязать к конкретному месту и времени, а расплывает в природе, Вселенной, чувствуя и себя составной частью ее в соответствии с космологией чувашей. И звуковой портрет чувашского лесного мира: создается, по фольклорной традиции, с помощью звуков природы: дикого воя, свиста ветра в поле, движением снега, его цветом. Для достоверности изображения событий поэт обращается к обычным чувствам человека, использует элементарные признаки материального мира: чувство зимнего холода, ощущение силы ветра, тяжести снега, текучести снежно-водяной массы; естественные бытовые звуки, свист, завывание непогоды, бормотание с природными звуками подгулявшего юноши, беспечно распевающего бодрые песни, и как звуковой, изобразительный и идейный (мыслимый) контраст – гибель одинокого путника под снегом.

Если у М. Федорова в «Арзюри» главный герой Хведер показан в диалектическом развитии, он проживает качественно новую жизнь по ходу сюжета, изменяется нравственно, становится духовно богаче, победив страх, то у Павлова в «Метелице» такого развития нет. Первый персонаж поэмы, занесенный снегом, выведен как схема, абстрактный символ жертвы стихийных сил: «Çав вăхăтра йăсăрка Çынна пытарса каять...» (В это время метель хоронит человека). Второй персонаж поэмы наделен собственной речью, но видится читателю как бы со стороны. Крестьянские сани еле-еле тянет выбившаяся из сил лошадка, а молодой и пьяный парень бездумно горланит насмешливые песни, громко, без страха ругает метель.

Поэма «Арзюри» вдохновляла Ф. Павлова и К. Иванова, но они, к сожалению, не поняли философского, символического содержания шедевра М. Федорова. Если Хведер из «Арзюри» в измененном, «ином» сознании (после слов «не видно, хоть выколи глаза») открывает свое подсознание, оперирует духовными категориями, то пьяный буян Ф. Павлова остается балагурить на первом, бытийном уровне жизни, представляя собой лишь пародию

на измененное сознание экзистенциалистов...

Здесь возникает неутешительный вывод, что в начале XX века образованные на европейский лад лучшие поэты, представители чувашской нации, потеряли единую древней культуры и уже не чувствовали, подобно М. Федорову, сокровенные фольклорные идеи своих предков. (Поэтические шедевры К. Иванова – счастливое исключение.) В поэме Ф. Павлова «Метелица» эти недостатки проявляются еще более выпукло, зримо, в излишней, подчас, натуралистичности наблюдений (текущий по спине лошади пот, смешанный с мокрым снегом). М. Федоров за полвека до Ф. Павлова почувствовал опасность приближения к русским текстам при переводе «Бессов» А.С. Пушкина.

В поэтике Константина Иванова традиционная цветосимволика предков становится амбивалентной по философскому значению. Так, белый цвет традиционной одежды чувашей, называвшихся в древности белыми гуннами, серебряными булгарами, в поэзии классика приобретает силу зла белой бумаги русских чиновников, их непонятных законов. Белая бумага с написанным на ней приговором суда была страшнее шуйттана (дьявола), сидящего в железной мялке из баллады К. Иванова. Смертью грозили предкам чувашей татарские баскаки и русские чиновники за обнаруженное оружие из меди и железа. Поэтому не случайно, что именно железная мялка убивает героев в балладе К. Иванова. Красная медь, черное железо, белая бумага олицетворяли шуйттана, белого беса, и разрушали совсем незаметно, исподволь, основные цветочные символы чувашей. Белый цвет чувашского костюма также начал изменяться, особенно у низовых чувашей, с началом товарно-денежных отношений. Фабричная пестрядина заменила домохозяинский холст, и в этом видится изменившееся отношение чувашей к традиционной символике цвета: белоснежные праздничные одежды, звуко-цветовая мелодия чувашских украшений, узоры «тёрё» и музыка благородно-белого серебра – все это уходило в небытие, продавалось за долги, отдавалось в различные фонды социалистического периода.

В поэме «Нарспи» К. Иванова

говорится о трагедии любви, зависящей от богатства. «Белый бес» на чинае играть важную роль в сюжете художественных произведений, от него зависят судьбы литературных героев. Новая сила товарно-денежных отношений становится двигателем жизни в чувашской деревне, овладевает умами, чувствами людей вопреки их прежним убеждениям. Так, идеальная Елюк из пьесы «Ялта» (В деревне) Ф. Павлова отдает душу и тело Степану, охарактеризованному ее законным супругом Ванюком как «халăх юнне ёсекен вăрăмтуна» (пьющий народную кровь комар). Вопреки своей воле и Нарспи становится женой богача Тохтамана в поэме К. Иванова, а ее любимый, бедняк Сетнер, как и бедняк Ванюк из драмы «Ялта», остается «третьим лишним». Произведения обоих авторов заканчиваются смертельной трагедией. Иначе и быть не могло в период капиталистического раздела мира и душ людей: шла первая мировая война.

Театровед Ф. Романова писала, как восторженно принимали спектакль современники Павлова: «Пьеса Ф. Павлова «В деревне», как и «На суде», вошла в основной фонд чувашской драматургии. Музыкально оформлению спектакля он уделял исключительное внимание.

...Глубокий вечер. Над колыбелью сына склонилась Елюк. Слышится нежная, задушевная колыбельная («Тяппине» называла ее Ырзем). В спектакле она становилась лейтмотивом, воплощением теплоты домашнего очага, материнской нежности. Мелодия прерывалась другой – рекрутской. Резко контрастная с колыбельной, она становилась мелодией разлуки, несчастья. В первом акте эта музыкальная тема трижды «врывалась» в действие, как бы обрывая тему жизни и счастья. Образ Елюк в исполнении Ырзем приобретал поэтичность и внутреннюю музыкальность».

Значительное явление в культуре не возникает случайно, на пустом месте. Литературными предшественниками Ф. Павлова были Ягур, Хведи, М. Федоров, К. Иванов и мировая литературная классика. Изучая поэму «Арзюри», талантливый композитор и драматург Федор Павлов написал свою версию ночного путешествия – поэму «Йăсăрка» (Метелица). Тонкой интуицией незаурядного музыканта

Ф. Павлов не мог не почувствовать скрытый второй план мистического, экзистенциального значения в поэме «Арзюри». В совершенстве зная нотную грамоту, музыкальную гармонию, теорию и практику создания музыкальных произведений, он видел музыкальную структуру словесных созвучий в поэме М. Федорова, чувствовал, что фольклорная мелодия, ритм ассонансов и аллитераций несут невыразимый в рациональном строфическом ряду мистический смысл на уровне биопсихической, генетической памяти человека. Опыт постановки фрагментов из оперы М. Глинки «Иван Султан» («Жизнь за царя») в Симбирской чувашской школе многое дал Ф. Павлову в практике драматургии. При постановке авторской пьесы «Ялта» Ф. Павлов имел даже преимущество перед обычными драматургами и режиссерами театра, ибо свою будущую драму он прежде всего слышал как музыку, а прозаический текст подбирал и выстраивал по законам музыкальной гармонии.

Художник Анатолий Миттов записал в своем дневнике, что все искусства подчиняются одним и тем же законам: «Широко использовать ритм, певучесть, музыкальность построения, контрасты, противопоставления, поэтизацию фигур, людей, растений и т.д.». И далее: «Искусство – это больше того, что мы привыкли видеть». Эти слова талантливого чувашского живописца и графика имеют прямое отношение к творчеству поэтов, положивших начало чувашской художественной литературы. В поэзии М. Федорова, К. Иванова, в драматургии Ф. Павлова скрыто «второе дно» – экзистенциальный фундамент, придающий не вполне осознаваемое ощущение глубины мыслей, содержания художественных произведений. Этот «уникальный феномен первоначальной чувашской поэзии, драматургии, прозы» (И. Тăхти) постепенно сходил на нет в период соцреализма и начал вновь набирать силу в творчестве Ю.И. Скворцова – писателя шестидесятых годов XX века.

Причиной возникновения удивительного феномена, на наш взгляд, была свобода писателя от идеологических догм социалистического реализма и духовная близость к поэзии и фольклору первых чувашских авторов. Они лично наблюдали естественную жизнь фольклора

в устах его создателя – народа. И не только видели, но слышали, чувствовали глубокую содержательность, философичность и цельность образов народной словесности. Если в поэме «Йăсăрка» (Метелица) Ф. Павлов не достиг «второго дна» (он и сам признавался, что поэзия – не его ремесло, он больше чувствовал себя музыкантом, композитором), то в драме «Ялта» (В деревне) ощущение таинственной силы, не подвластной человеку, обрекающей его на тяжелые испытания, даже на смерть, нагнетается с первого акта и достигает предельного напряжения в конце четвертого, последнего акта одновременно со смертельным выстрелом из револьвера в Елюк обманутого, униженного и оскорбленного законного мужа – Ванюка. Образ Елюк олицетворяет в пьесе лучшие человеческие качества – любовь, верность, материнство, превращающиеся по мере развития сюжета в полную свою противоположность. Характер главной героини не остается заданным, статичным – он развивается, и это принципиальная новизна в чувашской художественной литературе XX века.

Действие драмы начинается в доме, где родилась и выросла Елюк, где умерли ее родители, надорвавшись в трудах за богатство. Как поэт и композитор, Ф. Павлов в прозаической речи слышит ритм и такт, очень близкие к фольклору, народному звучанию слов и рифмообразующих окончаний: «Елюк (кĕрет). Ётĕ сурăхсене хупрăм». Предложение выстроено по закону песенного звучания в фольклоре: имеется кольцевое обрамление сходных по восприятию ён в начале и ам в конце, а ритмика рифмы задается повторяющимися звуками ассонансов в словах ётĕ сурăхсене. Лирические созвучия, напоминающие мелодию, настраивают читающего эту пьесу (а в спектакле – зрителей) на поэтический лад, придают образу Елюк открытый, миролюбивый характер.

Сварливая мачеха Прчкан наделена автором иной звуковой характеристикой: «Купăста шăвартăн-и?» (Попивала ли капусту?) – спрашивает она. Резкие, отрывистые к, п, с, т, р придают речи мачехи тревожную напряженность. Аллитерации и ассонансы с первых слов, произносимых литературными героями, начинают выполнять драматургическую

функцию раскрытия человеческих характеров в драме «Ялта», хотя логическое содержание диалога нейтрально и не выдает противоречий в отношениях девушки и пожилой женщины. Ф. Павлов применил в данном случае принципы оперной интродукции, звучащей перед началом первого акта с музыкальной характеристикой основных сюжетных тем всего произведения.

На придирку Прчкан девушка отвечает внешне вежливо, но жестко звучащими звуками слова, брошенного мачехой: «Шăвартăм». Чувствуя отпор, ленивая старуха говорит: «Ёнисене мён патăн?» (Что дала коровам?). Звуки ён, ен, ан будто просят прощения за грубость первой нападки на работающую Елюк, но девушка обиделась и в ее голосе звучат резкие нотки оскорбленного достоинства: «Пахчаран курăк сұлса патăм» (Траву накосила в огороде). Повторяющиеся звуки в первом и последнем слове (па, ан, ам) образуют фольклорную рифму, особую интонационную выразительность предложения. Скрытая борьба персонажей на уровне звуковых интонаций заложена автором в пьесе, а на сцене может быть усилена игрой актеров под руководством режиссера, музыкальным оформлением и сценографией. В приведенных примерах опять обнаруживается «исключительное внимание» Ф. Павлова к музыкальному содержанию слова, речи, диалога как к основным средствам выражения драматического конфликта: «Лашасене тата?» (А лошадиам?) – продолжает допрос Прчкан. Очень резкие звуки та-та, как барабанный бой, как выстрелы, пронизывают речь мачехи. Елюк парирует звуковую агрессию старухи, но в смягченном виде: «Шăвартăм; патăм» (Напоила, дала). Все предложения диалога заканчиваются звуками ём и ан, усиливая музыкально-фольклорное начало экспозиции пьесы «Ялта».

Ф. Павлов не только поэт, драматург, но и талантливый композитор, философ. Драматургическая сила пьесы находит свое выражение в звуковой партитуре диалога, интонациях слов, усиленных музыкальным оформлением на фоне сугубо бытового, и, как говорят экзистенциалисты, «бытийного» текста, позволяющего в таком тонко обработанном виде воздействовать на чувства читателя (зрителя),

охватывая его внимание в целостности душевного, духовного и бытийного состояния (триада экзистенциалистов). Слово «тата» стало звуковой кульминацией экспозиции пьесы. По закону контраста, упоминаемому А. Миттовым, кульминация в звуке, цвете, эмоциях должна смениться уменьшением напряжения. Так и происходит к концу разговора Елюк с Прчкан. «Мён патан?» (Что дала?) – спрашивает мачеха. Звуки ён, ан совсем примирительно согласуются с аналогичными окончаниями всех предложений прозвучавшего диалога, а одинокий, жесткий звук т в самой середине, «сердцевине» слова напоминает с угрозой о настоящем хозяине в доме. И Елюк примиряется с мачехой: «Сёлё» (Овес), – отвечает она покорно. Это единственное короткое и ласковое слово после двух слов, произнесенных Прчкан, психологическим своим содержанием говорит о завершенности, исчерпанности делового разговора и желании мирного разрешения скрытого конфликта. В психологии есть понятие оговорки, когда говорящий выдает скрываемые размышления в случайно вырвавшемся слове или бессознательно подбирает сходные по звучанию слова. По нашему мнению, не случайно в последнем слове, произнесенном Елюк – сёлё – слышится ее имя (Еля). Так ласково называет ее при встрече влюбленный Ванюк. Девушка думает в это время о себе, о том, какая она несчастная, что не может быть с подругами. Эпизод, выстроенный на драматизме звучащего слова, его звуковых компонентах – завершен, но конфликт в драме так и не разрешается. Из скрытого состояния конфликт должен перейти в явное противоборство, в борьбу страстей, желаний, интересов и т.д.

Переход конфликта в явное, драматизированное состояние начинается словами Прчкан: «Юрё ала пулсан. Ёнтё кайса сыва́рах» (Хорошо, если так. Иди спать). Елюк возмущена, но вежливо говорит: «Анне, ман пёртте ыйх килмест» (Мама, мне совсем не спится). И тут повторяются прежние «выстрелы»: «Мён тата?» (Что еще?) Зритель чувствует, что конфликт неизбежен, и ждет его. «Эпё урма каятап...» (Я пойду на улицу) – решительно заявляет Елюк. Действительно, театральный, драматический конфликт, выраженный в актерском

движении, звуке распаленного голоса Прчкан, раскрывает ее характер: «Мён? Ан чупса сўренё пултёр!» (Что? Нечего бегать).

Ф. Павлов опять строит предложение на переливчатых звуках **уп, ур, ул, ар**. Резкие звуки **ч, с, глухие п, рычащие р** продолжают рисовать звуковой образ старухи. Звуковая и логическая полифония буквального текста сливаются воедино в открытом драматическом противостоянии персонажей. Прчкан будто не сразу осознала смысл дерзких слов Елюк, и первые звуки ее речи не набрали еще всей силы вражды: «Мён! Ан...» – повторяются нейтральные звуки первых слов. Но уже в следующих звуках слышится небывалая злость: «чупса сўренё пултёр!» Твердые, отрывистые и рычащие звуки **ч, п, с, т, с, р** сконцентрированы и усилены восклицательным знаком. И Елюк вынуждена повторять известные обстоятельства: «Анне, хёрсем пурте урамра юрәсем юрлаçсё, епле манан пёчченех кайса сыва́рас?» (Мама, девушки на улице, песни поют, как же мне-то одной спать идти?) Девушка впервые разразилась таким растянутым и беспокойным монологом в ответ на открытое противостояние равнодушной мачехи. Согласный звук **р** поначалу повторяется в каждом ее слове, как повторялся в речи Хведера в ночном лесу: «Хура лаша ан хартлат, хурамаран ма хяран» (Карая лошадка, не храни, почему боишься вяза?). В монологе Елюк появляются удвоенные **сç, чч**, затем они дробятся на **с, с, р** и завершаются звуком **с**. Елюк как бы защищается, «отбрасывая» от себя агрессивные звуки, брошенные в нее мачехой. В логическом содержании речи Елюк нет и тени недовольства, лишь спокойное вопрошание.

Звуковая драматургия, осуществляемая при помощи аллитераций и ассонансов в пьесе «Ялта» (В деревне), генетически восходит к традициям устного народного творчества, истокам чувашского языка, когда из звуковой стихии выделялись осмысленные звуко сочетания, соответствовавшие определенным сторонам, явлениям и формам семейной, родовой и социальной жизни, формировалась основа образного слова (архетип).

В экспозиции драмы Федор Павлов, как драматург и тонко чувствующий звук композитор и музыкант,

делает основной упор на звуко-музыкальную образность слова сущности, этот драматургический прием апеллирует к генетическим памяти зрителя и он подсознательно начинает чувствовать характер каждого действующего лица, готовя себя к дальнейшему развитию действия средствами логического слова, сценической речи в системе традиционной театральной условности актерской игры, сценографии и режиссуры. В приведенном примере конкретного решения автором принципиальных задач национально-драматургии и при переходе к фольклорной образности к литературно-драматургической мы видим жизненность психологических конфликтов и научную оправданность их художественного воплощения. Почувствовав предлагаемый драматургом характер, зритель будет ожидать адекватных форм его сценического выражения, а это и есть диалектическое взаимоотношение национального содержания чувств и предлагаемых форм их «театрального» существования.

Генетические свойства звуко-составляют неповторимую национальную особенность языка. Сознательное и умелое применение фольклорного опыта отличает Ф. Павлов от его современников и последующих поколений чувашских драматургов. Вслед за М. Федоровым и К. Ивановым он подключает к активному сотворчеству с автором зрительское зрение, слух, память прошлого (интуицию, подсознание). Таков психологический механизм «второго дна» произведения, которое открывается не каждому зрителю, читателю, но все чувствуют «нечто» необъяснимо богатое по скрытому содержанию, притягательное по форме – в звуках слов, в забытых звукоэмоциональных архетипах, воздействующих на глубинном, генетическом уровне. Таковы мелодии и слова старинных чувашских песен «Алран кайми аки-сухи», «Уй варринче лаштра юман». Древние чувашские пословицы имеют более глубокий (экзистенциальный) смысл, чем выраженная в них мораль. Подобные явления в чувашском фольклоре, художественной литературе и в театральной драматургии объясняются, по теории М.М. Бахтина, тем, что значительные произведения живут в «большом времени», раскрываясь широким, общечеловеческим смыслом художественного содержания.