

**CONGRESSUS DECIMUS INTERNATIONALIS FENNO-UGRISTARUM
X МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ФИННО-УГРОВЕДОВ
Йошкар-Ола 15.08. – 21.08.2005**

**Pars VII
Literatura & Folkloristica & Ethnologia**



ББК Т 521 (=660)
УДК 398 + 39 + 82.09

Редакционная коллегия: К.Н. Сануков
О.Н. Тихонов
И.С. Галкин
З.Г. Зорина
И.Г. Иванов
С.С. Сабитов

Материалы X Международного конгресса финно-угроведов: Литературоведение, фольклористика и этнология: VII часть / Мар. гос. ун-т. Йошкар-Ола, 2008. — 518 с.

ISBN 978-5-94808-373-5

Часть VII содержит выступления по фольклористике и этнологии. Литературоведению.

ББК Т 521 (=660)
УДК 398 + 39 + 82.09

ISBN 978-5-94808-373-5

© X Международный конгресс финно-угроведов, 2008
© ГОУВПО «Марийский государственный университет», 2008

достоверностью показывает особенности сегодняшней жизни и различные стороны человеческого характера.

Актуальность тематики, острота затронутых общественных проблем, стремление найти новые эстетические пути решения проблемы – вот что отличает драматургические произведения В. Мишаниной. Ее внимание постоянно сосредоточено на глубоких процессах, происходящих в нашем обществе. Она, в первую очередь, интересуется вопросами нравственного совершенствования личности.

Малькина М.И. Предисловие // Мишанина В. Вальмафтома куд (Дом без окон). Саранск. 2002.

Громова М.И. Эстетические искания в советской многонациональной драматургии 70 – 80-х годов. М., 1987.

Мишанина В. Кда орта лангса суви пине (Когда у ворот воет собака) // Мокша. 1990. № 3.

Фролов В. Жанры советской драматургии. М., 1957.

Мишанина В. Озкс тумот тарадонза (Ветви священного дуба). Саранск, 1992.

С. АРЕКЕЕВА (Ижевск)

Пространственно-временные параметры художественного мира Кедр Митрей

Кедра Митрей (Дмитрий Иванович Корепанов) – талантливый удмуртский писатель, творчество которого началось в 1910-е годы и продолжалось до 1930-х годов, до момента незаконного ареста. Это признанный драматург и прозаик, автор пьес, в том числе трагедий, рассказов, повестей и первого в удмуртской литературе романа.

С одной стороны, Кедр Митрей оживил в своем творчестве давно ушедшие эпохи: XIV-XV вв. – в трагедиях «Эш-Тэрек» и «Идна батыр», начало XIX в. – в романе «Секыт зйбет» («Тяжелое иго»). В других случаях Кедр Митрей шел по свежим следам увиденных, пережитых, восчувствованных событий. Он – своеобразный хроникер, летописец своего времени. В 1910-1911 гг. писатель создал автобиографическую повесть «Дитя больного века». Судя по названию произведения, молодой автор претендовал на серьезный исторический фон (причем, негативно-ценностного характера – «больной век»), однако он ограничился хронологически-последовательным изложением фактов, событий своей короткой биографии, рамки которой расширил за счет истории семьи (рода), вкратце излагаемой в начале произведения. Сюжетное время отражает этапы формирования личности автобиографического героя. Кедр Митрей не строго подходит к отбору событий прошлого: наблюдается его субъективная сегментация. Крупным планом выделено обучение в Казанской учительской семинарии, т.е. буквально последние 3-4 года из жизни автобиографического героя. Собственно говоря, автор не столько реконструирует пережитое, сколько письменно фиксирует, оформляет еще живые чувства, мысли, ощущения – «прошлое с точки зрения очень близкого настоящего» (Лихачев).

Время в повести течет медленно за счет изобилия описаний, нагромождения второстепенных деталей. В тексте явно выражено и открыто-субъективное восприятие времени: так, например, «томительно долгим» кажется герою третий год обучения в Казанской семинарии, когда обостряется конфликт с преподавателями. Жизнь героя делится на учебное (излишне-строго упорядоченное, удушающе-регламентированное, по его мнению) и свободное от учебы, каникулярное время (в свою очередь, омрачаемое взаимоотношениями с отцом). Закономерно, что герой каждый раз очень подробно воспроизводит возвращение домой на каникулы. Понятно, что путь, проделываемый молодым человеком от Казани до Игры сначала на пароходе, потом на поезде, затем на лошадях, требовал много сил, времени, в то же время он был интересен, познавателен для наблюдательного юноши, кроме того, в дорожных эпопеях автобиографический

герой выделяет случаи проявления к нему социальной несправедливости, неравноправия: «Каждая поездка моя уже что-нибудь представляет». В конечном итоге, это работает и на создание образа, находящегося в *пути (дороге)* героя – пути поисков справедливости, поисков себя, «абсолютной правды». Помимо изображения череды дней, месяцев, лет автор использует в тексте прием описания одного дня. Закономерно, что это трудовой день – в деревне у родителей, где люди живут и работают в ритме циклического природного времени. В повествовании используются письма и дневники, вносящие в текст эффект достоверности, запечатлевающие субъективное восприятие тех или иных мгновений жизни.

Центром мира для героя повести «Дитя большого века» является он сам и его страдания, на которых он сосредоточен. Окружающее пространство воспринимается им очень пессимистично («На этом свете жить тяжело, а иного нет»), он полагает, что семинария – это тюрьма, его раздражает закрытый режим учебного заведения; в результате свое недовольство герой распространяет чуть ли не на весь мир, для него «все пути мрныны и тернисты». По мнению автобиографического героя, ему нет места на земле, окружающий мир его выталкивает из себя, поэтому им владеет навязчивая мысль о смерти. В том числе изгоняет и родное село: «Родное село меня не приняло...»; «Игра! Изгнанник твой любит тебя... Судьбой мне назначено вылезть из твоего смрадного омота». Несмотря на то, что герой слишком часто говорит о смерти, финал повести имеет открытый характер, и время в нем жизнеутверждающе открыто: «Повесть кончена моя, но вместе с этим не покончена жизнь моя: она длится!».

Прозаические произведения, написанные Кедром Митреем начиная с середины 1920-х годов, конечно же, отличаются от первого художественного опыта писателя. В рассказах и повести «Вужгурт», 1926 («Зурка Вужгурт», 1936 – «Вужгурт содрогается») автор сосредоточивает внимание на внешнем мире, на трагических коллизиях современности. Если в повести «Дитя большого века» Игра (Вужгурт) – это реальная родина автобиографического героя, и у него развиваются сутобо личные, частные взаимоотношения со своим селом, то в повести «Вужгурт» («Зурка Вужгурт») это часть большого мира, оказавшаяся втянутой в исторические катаклизмы. Темпоральная ось в повести протягивается от 1904 года до 1921-го. Первоначально автор дает историю деревни, которая, как некий живой субъект, пытается «убежать» от дорог. Однако она как будто преследуема дорогой и в конце концов достигнута 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. Удмуртский критик-литературовед А.Г. Шкляев справедливо отмечает: «Вужгурт пуксе музъем шар выльгй ортчись бадӟым сюресъёс выльыс одйгез пус кад. Татын гербасько сюресъёс но, исторической валумъёс но» [Шкляев 1986: 76] (Вужгурт предстает как одна из точек на больших дорогах, проходящих через земной шар. Здесь перескакаются и дороги, и исторические эпохи) [подстрочные переводы автора]. Несмотря на то, что писатель конкретно-документален, изображенное им приобретает обобщенный характер: хроника села в повести соотносима с исторической хроникой других мест, возможно, и всей страны. Деревня в изображении Кедр Митрея живет от войны до войны, посылая своих сыновей в качестве пушечного мяса на японскую, затем на германскую войну. Вужгурт предстает как открытое пространство, сюда приходят и отсюда уходят весточки, сюда возвращаются и отсюда уходят солдаты: «Голзъёлы быдэ

лыктыло выль но выль иворьёс – соиз быремын, таиз плснын, кылемез яке сёсырмеын, яке чиптэм-чаптэм ышемын» (Каждый месяц приходят все новые и новые известия – тот погиб, этот в плену, остальные либо ранены, либо без вести пропавшие).

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 нош ик фронт усьтиськиз» (В Вужгурте снова открылся фронт); «Вужгурт котырты котькытын окопёс гудамын, бышкис ез золтэмын» (Вокруг Вужгурта везде вырыты окопы, натянута колочая проволока).

Повествователь не упрощает ситуацию; он 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: «Лучык Ондрей корка пушкы гур събры саюлскем. Малы ке гур събрыс йырээ мычем но, чапак соку йыркобыяз пуля мертчем» (Лучык Ондрей укрылся в доме за печкой. Зачем-то высунул голову из-за печки, именно тогда в череп впилась пуля). Вужгурт бесконечное количество раз переходит из рук в руки: «Гуртлэн огпал пумтйз тддыос пото, мукет палтйз гордйёс пыро» (С одного конца деревни белые выходят, с другого конца красные заходят). 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 сельскохозяйственного труда, крестьян. Хаос, путаница проявляется в том, что белогвардейцы грабят состоятельных, красные потрошат оставленные без присмотра дома. Поэтому изображенная в повести действительность предстает не черно-белой (вернее, не бело-красной), а более многоцветной по сути.

Кедра Митрей создал облик деревни, разоренной войной, время хаоса, когда поля не засеиваются, дома разрушены, человеческая жизнь девальвирована, половодьем разлита разрушительная ненависть. Время в пылу ненависти, как и жизнь, теряет ценность: «Дырлэсь кбня ортчэмз тодйсь ббл, сое нокин уг лыдья» (Никто не знает, сколько прошло времени, его никто не считает). Меняется сам облик земли-кормилицы: если после германской войны она брошена, запущена, то в ходе гражданской войны она не просто пустая, но изрытая, перепаханная, взбурлавленная: «Музъем бутырскиз, парсьёс но ... музъемез сокем юн уг гудо» (Земля вздыбилась, даже свиньи ... до такой степени не роют землю). 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?» (Разве мир переворачивается?); «... йыр берытске, пороме, оло дунне но йыринуллань луиз» (... голова идет кругом, словно и мир стал вверх дном); «... ноку но уг малпало вал соос дуннелэн сыче берытсконэз сярись» (... никогда они не предполагали, что мир может так перевернуться). Символично, что даже мертвых не оставляют в покое. Примечателен эпизод, когда 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 Осып тддыос пблын кошкемын, Иванов Оддок тддыосты уйыса мынэмын,

Итёк кемалась виемын» (Кудаш Осьып ушел с белыми, Иванов Оддок гонит белых, Итёк давно убит). В лаконичном предложении уместились три судьбы, три правды времени.

Тему гражданской войны автор поднимает и в рассказах, соответственно выстраивая в них пространственно-временные отношения. К примеру, в рассказе «Шёртчи Андрей» («Храбрый Андрей») актуализированы такие традиционные пространственные и временные ориентиры, как «дом», «окна», «двери», «сумерки». В главе «Шуд бтён» («Призывание счастья») изображается утро, следующего после Великого четверга дня. Когда ночь борется с рассветом, героиня, Уля кенак, согласно древним традициям просит у Бога счастья: «Од ке вутскы, быдэс ар чбже ёрмыса улонлэс уд мозмылы. Юртэд ялан буш сылоз, пумын куашкалоз» (Если не успеешь (попросить счастья), целый год не освободишься от нищеты. Дом будет всегда стоять пустым, постепенно придет в упадок). Глазами героини видим два хозяйства: соседское – на зависть крепкое, зажиточное, свое – ветхое, разваленное. Писатель следует традиции изображения социального расслоения деревни через внешний вид домов. Мечтая о достатке, Уля кенак старается соблюсти все правила предков: взывает к высшим силам с мольбой о счастье и богатстве, одновременно защищает пространство своего дома от злых, темных сил (разбрасывает муравейник, обводит хозяйство горбушкой косы, ставит кресты на окнах и дверях, означающих пограничные, переходные локусы, повсюду помещает ветки можжевельника). Выстраивание автором сюжета направлено на обозначение истинных враждебных сил, препятствующих счастью бедного человека. Гибель Уля кенак и ее невестки от рук белых особенно остро воспринимается на фоне тех действ, которые старая женщина предприняла, чтобы завлечь в свой дом счастье и достаток. Враги повесили жену Андрея на столбе ворот. Таким образом, защита оказалась не действенной: «Зезы юбовэс Уля кенаклэс могъялтэм горбушка кусоэз ишкэлтйзы но ульча шоры зйртйзы» (Сорвали со столба воткнутую Уля кенак горбушку косы и швырнули на улицу). Наблюдается трагическое несоответствие старых представлений с новой реальностью, в которых законы предков не работают, прошлое и настоящее измеряются разными единицами. В рассказе нарисована мечта обездоленных о счастье, но единственный путь его обретения, по мнению красногвардейца Шортчи Андрея, – борьба с оружием в руках.

Суть новой, перевернутой реальности, передела действительности в ряде рассказов Кедр Митрея, как и в рассказе «Вожмин» («Наперскор»), заключается в том, что в дома богатых заселяются бедные, а богатые – в дома бедных: происходит зеркально-противоположная смена локусов и статуса людей. В данном рассказе обращает на себя внимание тот факт, что Наталья в доме богача Чубой Ивана чувствует себя неуютно, беспокойно. Автор мотивирует это тем, что Наталья вынуждена делить пространство дома с другой женщиной – Маланьей, семью которой поселили здесь же; к тому же Наталья с маленьким ребенком досталось место у самой двери. Однако, угадываются и другие, более глубокие причины тревожного самоощущения героини, выраженные через несобственно-прямую речь. Наталья думает: «Я, ма бен шулдырэз. Шимес, мбзмыт ук та муртлэн юртаз, Чапак пудо бусыын кадъ» (Ну что хорошего. Скучно, тоскливо ведь в чужом доме, впрямь как на скотном поле). Она с тоской вспоминает свой дом: «Аспаз чужинэс пичи вуж корказ бертмез потэ ини Натальтэн. Зэм ик, ваньмыз кулз арбери солэн корка пушказ ки улаз вал, сэрегысен сэрегозъ мултэс вামышъянэз ой вал» (Наталь хочется вернуться в свой старый маленький покосившийся дом. И вправду, все нужные вещи дома у нее были под руками, от угла к углу лишний раз ходить не надо было). Очевидно, героиня тоскует по тому космосу, который складывается внутри каждого дома. Но Наталья мучима и предчувствиями несчастья, ибо инстинктивно-совестливо ощущает, что переступлены какие-то человеческие законы, за которые придется держать слово, нести наказание. Насильно отнятое чужое не может стать своим и не может принести счастья. Гибель дочери Наталья происходит по вине бывшего хозяина дома Чубой Ивана, но символично, что сама героиня воспринимает это как кару небес:

«Инмар куштйз, вылды, муртлэн юртаз пыремен. ... кулак нылпиослэн юрискемзы, оло, шбтаз усиз» (Бог, наверно, оставил, из-за того что в чужой дом вошли. ... а может проклятья кулацких детей сбьлись). Таким образом, координаты пространства в данном рассказе отчасти выстраиваются по шкале вневременных и внеклассовых ценностей.

В 1929 году Кедр Митрей создает роман «Секыт зйбет», посвященный проблеме христианизации удмуртов в начале XIX века. Писатель моделирует мир, пространственно-временные координаты которого соответствуют историческому прошлому. Поскольку ведущей темой в романе является разоблачение духовностей, то одну из форм проявления конфликта между церковью и народом художник показывает в виде несовпадения земледельческого и церковного календаря. Произведение начинается со сцены жатвы семьи Вортчи Пужея, т.е. изображения страдной поры для крестьян, приуроченной к созреванию хлеба: «лек ужан дыр», «кысык ужан» дыр. Идиллия мирного труда нарушается вмешательством церкви, запрещающей работать в праздник. Для Вортча Пужея и его семьи это настоящая драма, ибо может обернуться катастрофой, голодом. В то же время сами служители церкви нарушают установленные правила, так, например, Иларий поп заставляет мастеров работать и в воскресенье, чтобы закончить работу к приезду архиерея: «Праздник но праздник, арня нунал но арня нунал соос понна йй вал» (И праздник не праздник, и воскресенье не было воскресеньем для них).

Многие действия в романе развиваются или в церкви, или около церкви. Автор опровергает восприятие церкви как сакрального пространства, в том числе гротескно изображая пьянство и драку в строящейся церкви: «...иконостаслэн шор ёс кусказ (царские врата) ваньзы колъяськыса погылъясько» (...все валяются около царских врат, слепившись в один комок). Из того же ряда сравнение внутреннего пространства церкви с коровником: «Черк пушкын – скал гидын кадь». Более того, дякон, обученный пороками пьянства, сквернословия, рисуется как исчадие ада, как воплощение бесовской силы. Таким образом, несложно вычитать мысль писателя о том, что церковь, стремящаяся сделать удмуртов-язычников своими прихожанами, сама насквозь лжива и греховна. Если православные служители трактуют веру удмуртов как поклонение шайтану, то церковь, по мнению повествователя, сама в руках дьявола.

В качестве пространственного объекта писатель выбрал деревню Чебершур. Известно, что реальный топоним Парсьзу он заменил на более благозвучный Чебершур, что значит Красивая река. В тексте также упоминаются названия деревень Веньж; Кенервай, Диньшур, Дасос. Автор рисует многонациональный смешанный состав поселений, что является, по его мнению, результатом колонизации удмуртов русскими. «Кар» (город) здесь не конкретизируется, это достаточно условное пространство, откуда приезжает начальство, это место, где есть базар и где можно продать охотничий улов, это топос, куда увозят арестованного отца Дангыра и в финале туда же отправляют Дангыра: «Дангырез карын зол пытсэт улын возё» (Дангыра в городе держат под сильной охраной). Т.е. в целом, город – далекое, чужое и даже враждебное пространство для большинства героев романа. Доказательством служит и то, сколь редко удмурты выбирают в город: «Та сюрес кузя Чебершур калык арлы быдэ, одйг пол ке но, каре пота» (По этой дороге чебершурцы каждый год, хотя бы раз, выбирают в город).

О достаточной отдаленности изображенного времени можно судить по неразработанности земледельческого пространства; автор-повествователь сообщает, что человек только-только отвоевывает пашни у леса: «Вортча Пужейлэн кулигаз котрак нюлэсэн котыртэмын, писпуос жужытэсь» (Кулига Вортча Пужея со всех сторон окружен лесом, деревья высокие). Лес обозначается не иначе, как «сьод» (черный). Человек почтительно признает его владычество. Более других органичен в пространстве леса Дангыр, он – охотник, живущий за счет его даров. В фоническом звучании его имени различимо «гондыр» (медведь) с разницей в одну букву: а – о. Внешние данные этого героя тоже весьма напоминают хозяина леса. Сцена схватки Дангыра с медведем рисуется как схватка двух зверей: «Дангыр сое тйреныз пумын тышка, кора, пумын ачиз

но гондыр музэн кесяське. Сьблрасянь кылыса уд но вала – кудйз гондырлэн куараез, кудйз адямилэн» (Дангыр одновременно бьет, рубит его топором, одновременно и сам кричит, как медведь. Не сразу и поймешь – чей голос медведя, чей человеческий). Богатырская сила героя в том числе отсылает к его медвежьей сущности. В первой главе песня Дыдык может восприниматься как вызывание лесного хозяина, о чем предупреждают девушку родственники; выход Дангыра из леса как бы замещает появление медведя: «– Верай мон тындыд, гонд... нюлэс нюняез ётиськод шуыса, – пачи Бетко серекся. – Табере мын ниини пумитаз» (– Говорил я тебе, что медведь... старшего лесного брата зовешь, – смеется маленький Бетко. – Теперь уж иди навстречу). И все-таки почему получился герой, напоминающий человека-медведя? Если обратиться к параллелям, то, конечно же, можно вспомнить героя по имени Гондыр из романа М. Коновалова «Вурысо бам» («Лицо со шрамом»). В этом произведении гондыр скорее всего ассоциируется с отсталостью, с индивидуализмом, что препятствует включению героя в коллективное преобразование действительности. Среди многообразных трактовок медведя из романа А. Платонова «Чевенгур» присутствует такая: медведь-кузнец – олицетворение пролетариата. Кедр Митрей, возможно, арханизировал эпоху, уподобляя человека медведю; бесспорно, и то, что соотнесение Дангыра с тотемным животным, символизирующим силу и храбрость, возвышает героя. Дангыр выглядит не только сильнее и мужественнее других, но и старше, мудрее. По крайней мере, Дангыр точно взрослее, чем его возлюбленная Дыдык. Возможно, автор рассчитывал и на контрастный эффект: герой с внешними данными медведя наделен тонкими чувствами и тонкими переживаниями, проявляющимися во взаимоотношениях с Дыдык. И именно Дангыр=Гондыр, обладая природным чувством красоты, преобразует бытовое пространство жизни.

Автор рисует отсутствие построек вокруг дома Дангыра как признак его бедности. Сам дом оставляет впечатление бывшей силы, однако теперь он ушел в землю, постарел (низкая дверь, низкий потолок). Описывая дом, автор использует слово «шук» (сидит) вместо «сылз» (стоит), в результате возникает картина вросшего в землю жилища. Тем более впечатляет преобразование внутреннего пространства дома, произведенное Дангыром, который построил печь, увеличил в три раза окна, сделал подоконники, выстругал стены, постелил пол: «Жэмыт, пеймыт коркалэз пушэс тодманы луонтэм кариз Дангыр» (Сумрачный, темный дом Дангыр изнутри сделал неузнаваемым). Свет как бы раздвигает стены дома Дангыра. Интерьер дома Дангыра увиден и глазами Дыдык. Собственно говоря в нем отсутствует какая-либо мебель, это и создает простор, цветовая гамма также способствует расширению пространства. Дом играет свою роль и в развитии любовных отношений героев, став своеобразным субститутом Дангыра, способствуя прозрению Дыдык: «Сюлэм икак вае таңе коркан улыны. Кинлэн та лэсьтэмез? Дангырлэн. Ойгез но егит пи тазы лэсьтыны ёз нодьяськы на» (Сердце заходится от счастья. Кем это сделано? Дангыром. Ни один из молодых людей еще не додумался так сделать).

Поступок Дангыра, связанный с преобразованием дома, может восприниматься и в аспекте взаимоотношений со старшим поколением. В целом, эти отношения развиваются двояко. С одной стороны, Дангыр не приемлет консерватизма старших, их нечуткости к новому, их принципа не выделяться. Дыдык, как родственная душа, умеет оценить, что Дангыр способен жить самостоятельным умом, не оглядываясь на старших. В то же время Дангыр – сын своего отца, его повторение. Письмо связывает родных людей, разделенных временем и пространством. Из рассказа матери известно, что Дангыру было полгода, когда отца посадили в тюрьму, письмо от него пришло через двенадцать лет, и теперь уже пять лет, как его нет в живых. Таким образом, достигший совершеннолетия сын через годы наследует от отца жизненный принцип, запечатленный в письменной форме: не сдаваться, бороться с угнетателями. Письмо выступает как культурный носитель памяти. Для того чтобы прочитать послание отца, Дангыр должен

овладеть грамотой, значит письмо отца – стимул для развития юноши, для преодоления всех препятствий на пути к этому. Если рассматривать отношения Дангыра с отцом, то можно сказать, что поколенческая модель выстраивается в циклическом виде. Еще не родившееся дитя Дыдык и Дангыра также является знаком непрерывности духовно-родовых отношений.

Писатель подчеркивает, что Дангыр крестится формально, чисто внешне воспринимая обряд крещения. Внутреннее существо его не задето. Теснота посуды, в которой крестят Дангыра, символична, она подчеркивает, сколь чужда ему эта вера и ее рамки: «Чанын ёркыт, Дангырлэн паськыт пельпумьёсыз уг тэро» (В чане тесно, широкие плечи Дангыра не помещаются). Однако, через крещение, получив возможность обучаться грамоте, Дангыр открывает дорогу к своему отцу. В то же время выясняется, что закрывает дорогу к своей возлюбленной. Значит, повествователь ни на минуту не дает читателю удостовериться в человечности церковных порядков. Дыдык, так же как Дангыр, не считает нужным придерживаться некоторых устоявшихся традиций, вступает в конфликт с прошлым. Вообще Дыдык меняется в романе достаточно разительно: она проходит путь взросления – от беззаботной, капризной, самолюбивой девушки до чуткой, глубоко чувствующей женщины, на долю которой выпадают тяжелые испытания. Если вначале романа предчувствие счастья поднимает Дыдык ввысь: «Бурдъёсы ке луысал, олокытчы но лобъёсал... Нимы но тылобурдолэн нимыз. Бурдъёсы гинз уг окмо» (Если бы были крылья, повсюду бы полетела... И имя мое от птицы. Только крыльев не хватает), то в конце горе придавливает ее к земле: «Дыдык нбдэ кымин усе» (Дыдык навзничь падает на землю).

Роль природного пространства в романе заключается в том, что, созерцая природу, Дангыр переводит свои наблюдения на людей, на человеческое сообщество. К примеру, замечая, что облака движутся не только на восток, но и на север, он приходит к выводу: «Адымостлэн но мынон-ветлон сюрессы одйт дьёл ук» (У людей ведь тоже пути-дорожки не одинаковы). Несовпадение путей-дорог герой воспринимает как источник противоречий и конфликтов. Именно через природу Дангыр пытается осмыслить и дифференцировать сложную картину социальных отношений: зависимости, подчинения и т.д. В завершающей главе природа служит фоном, на котором происходит последний акт трагедии главного героя. Дангыр, за которым гонятся люди, напоминает загнанного в ловушку человекозверя (медведя?): «сьбсез музэн уйыло Дангырэз» (как за хищником, гоняются за Дангыром). Сцена имеет высочайший эмоциональный накал, переживающий три этапа. Вначале автор рисует предгрозовую атмосферу, далее разыгрывается грозовая симфония. В обоих случаях состояние природы созвучно человеческому. Наконец происходит трагическая развязка в человеческой судьбе, а в природе наступает покой и чистота. Создавшийся диссонанс усиливает драматизм происшедшего: «Пилем но ортчиз ини, гудыри куара чалмыз, тбл уг пельскы. ... Дыдык понна гинз пилем бз орты. Солэн сивъёсыз зоро на» (И тучи уже ушли, и гром умолк, ветер не дует. ... Только для Дыдык не ушли тучи. Ее глаза еще буеж. дождят). В результате Дангыр во всем повторяет судьбу отца, круг замыкается.

Итак, сделаем некоторые выводы. Кедр Митрей, в реальной жизни рано покинувший отчий дом, познавший скитальчество, прошедший трудные жизненные дороги от Урала до Дальнего Востока (призыв в царскую армию в 1915 году и служба в Благовещенске) и от Сибири до Урала (участие в гражданской войне, демобилизация), в 1937 году сосланный на Колыму и погибший в 1949 году на поселении в Сибири, в своем творчестве обычно редко выходит за пространственные рамки одной деревни. В одних случаях, это способ изобразить архаически изолированное от большого мира пространство («Секыт зйбет»), в других случаях, узколокальный характер событий имеет условное значение, заключая в себе типологически-обобщенный смысл.

Если в повести «Дитя большого века» представлена индивидуальная судьба молодого человека, терзаемого сомнениями и субъективно ощущающего

противопоставленность себе мира и себя миру, то в «Зурка Вужгурт» человек втянут в поток мощного времени. Время прежде всего маркировано противостоянием классов. Здесь автор явно не ставил задачи последовательно наблюдать за судьбами отдельных героев, этим и объясняется отсутствие сквозных персонажей. Человек-«песчинка» помещен в пространственно-временные координаты, характеризующиеся динамизмом, кипением, хаотичным движением, зыбкостью. Поток жизни пропущен через калейдоскоп событий, лихорадочные метания многочисленных героев, движимых, с одной стороны, ненавистью, яростью, мстостью, с другой стороны, – жадной спастись, выжить, уцелеть, приспособиться, сохранить прежний миропорядок. Писатель охватывает в произведении широкую герографию, 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 мне представляется, задачу изображения «больного века», больного своей разрушительностью, писатель реализовал именно в этой повести.

В романе «Секыт зйбет» актуализирована система родовых координат, когда ценности Отцов наследуются Сыновьями и таким образом протягивается связь от прошлого к настоящему и от настоящего к прошлому. Если в «Дитя больного века» письма – фиксации сиюминутных переживаний главного героя, в «Зурка Вужгурт» письма, идущие с фронтов, связывают людей, разделенных расстояниями, то в романе «Секыт зйбет» через письмо осуществляется связь времен, связь поколений. Главный герой, оставаясь человеком природного мира, приобщается к культурному пространству.

Шкляев А.Г. Араны егит муртёс лыктозы. Критика: статьяос, очеркёс, рецензиос. Устинов: Удмуртия, 1986.

Г. БОЯРИНОВА (Иошкар-Ола)

Художественный мир драматургии К. Коршунова

Творческая индивидуальность художника складывается в результате взаимодействия его природного дара и общественного бытия. По определению М. Храпченко, это "...личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее видение и художественное претворение мира, это личность художественного слова и ее отношение к эстетическим запросам общества, в ее внутренней обращенности к читательской аудитории, к тем, ради кого создается литература" [5, с. 88]. Искусство – это своеобразное суждение о жизни. Писатель при помощи художественно-выразительных средств высказывает свое отношение к социальным ценностям, он создает свой художественный мир.

Константин Коршунов, выпускник Ленинградского театрального института, на ниве марийского искусства известен как талантливый актер и драматург. В литературу он пришел в 60-е годы XX века и успешно работал в жанре драмы вплоть до 90-х годов. Художественная стилистика этого писателя близка к творческой манере классика марийской литературы М. Шкетана, основавшего реалистическую драматургию с углубленным психологизмом. Сложность человеческих переживаний, отношений и чувств оба драматурга раскрывали в драматических импульсах, вытекающих из глубины внутренней жизни героев.

Уже в первых драмах ("На жизненном пути", "Родная земля", "Прерванная мелодия") К. Коршунов стремится соединить в сюжетных коллизиях, в образной системе сферу частной жизни со сферой отношений человека и общества, соединяя в изображении жизненно-неповторимое и философско-обобщенное, решает задачу убедительно раскрыть сложный процесс духовного формирования личности. Борьба за