

**УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В РОССИЙСКОМ
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**



**ИЖЕВСК
2022**

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

УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИЙСКОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Коллективная монография



Ижевск
2022

УДК 821.511.131

ББК 83.3(2=664.1)-00

У308

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты: д-р филол. наук, зав. кафедрой родного языка и литературы
ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический университет
им. М.Е. Евсевьева» О.И. Налдеева;

канд. филол. наук, с. н. с. Удмуртского института истории, языка
и литературы УдмФИЦ УрО РАН В.Л. Шибанов

Научный редактор: Т.И. Зайцева

Зайцева Т.И., Арекеева С.Т., Глухова

Г.А., Максимова О.М., Федорова Л.П.

У308

Удмуртская литература в российском социокультурном пространстве: коллективная монография : [Электронное издание] / С.Т. Арекеева, Г.А. Глухова, Т.И. Зайцева и др.; сост. и науч. ред. Т.И. Зайцева. – Ижевск : Удмуртский университет, 2022. – 306 с.

ISBN 978-5-4312-1089-1

В коллективной монографии обобщены результаты исследования удмуртского литературного процесса XX – начала XXI в. в его основных тенденциях и проявлениях. Развитие национальной литературы рассмотрено в аспекте жанровой эволюции, охарактеризованы особенности творческих индивидуальностей удмуртских писателей, принципы подхода к созданию образа героя времени, описаны новаторские поиски современной литературы в художественном осмыслении мира и человека.

Издание рассчитано на специалистов в области филологии, аспирантов, докторантов, студентов, а также всех интересующихся вопросами удмуртской литературы.

УДК 821.511.131

ББК 83.3(2=664.1)-00

ISBN 978-5-4312-1089-1

© С.Т. Арекеева, Г.А. Глухова, Т.И. Зайцева,
О.М. Максимова, Л.П. Федорова, 2022

© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	6
РАЗДЕЛ 1. ГЕРОЙ И ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ УДМУРТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920–1940-Х ГОДОВ	
1.1. Основоположники удмуртской литературы и их художественное творчество (Арекеева С. Т.)	
1.1.1. Проблематика и тип героя в повести И. Дмитриева-Кельды «Кызы умой улон дунне вуоз»	8
1.1.2. Герои и их поведение в сюжетных ситуациях рассказа И. Дядюкова «Пашка Педор»	15
1.1.3. Силуэты героев и жанровая специфика незаконченного произведения М. Кельдова «Вишур»	21
1.1.4. Художественное своеобразие пьесы Игнатия Гаврилова «Кезыт ошмес»	25
1.1.5. Проблематика пьес Е. Ефремова «Война дыръя салдаткалэн улэмез» и К. Яковлева «Сюртэм Карпа»	31
1.1.6. Образ города в малой прозе и публицистике 1920–1930-х гг.	40
1.1.7. Тема поэта и поэзии в творческом наследии писателей-классиков ..	50
1.1.8. Самобытность «телесного» портрета в прозе 1920–1930-х гг.	58
1.1.9. Традиционный гостевой этикет удмуртов в драматургии 1920–1930-х гг. (Глухова Г. А., Арекеева С. Т.)	68
1.2. Становление национального женского письма (Федорова Л. П.)	
1.2.1. Первые страницы женского письма	75
1.2.2. Поэтика рассказов Марии Баженовой	85
РАЗДЕЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В УДМУРТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1941–1960-Х ГОДОВ	
2.1. Литературная жизнь Удмуртии в годы Великой Отечественной войны (Зайцева Т. И., Глухова Г. А.)	90
2.2. Образ войны в фольклоре и литературе (Глухова Г. А.)	
2.2.1. Война в традиционной культуре удмуртов	94
2.2.2. Цветовая символика в военной прозе Трофима Архипова	103
2.3. Жанровая структура литературы военных лет (Зайцева Т. И.)	
2.3.1. Тенденции развития национальной поэзии в 1941–1945-е гг.	116
2.3.2. Жанр баллады в творчестве писателей-фронтовиков	129
2.3.3. Особенности поэтики очерка военных лет	135

2.3.4. Дневники писателей-фронтовиков	139
2.4. Художественно-публицистическая проза послевоенных лет (<i>Зайцева Т. И., Максимова О. М.</i>)	
2.4.1. Образная система очерка о труде в творчестве М. Воронцова	142
2.4.2. Послевоенная публицистика писателя-фронтовика М. Лямина	150
2.5. Дебюты «шестидесятников» (<i>Максимова О. М.</i>)	
2.5.1. Документальная основа публицистической прозы В. Голубева	159
2.5.2. Проблематика и поэтика очерка С. Самсонова «Азълане сюрес» ...	162
РАЗДЕЛ 3. ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1960–1980-Х ГОДОВ	
3.1. Сценическая история романа Г. Красильникова «Арлэн кутсконэз» (<i>Федорова Л. П.</i>)	166
3.2. Мир имен в романе Г. Красильникова «Арлэн кутсконэз» (<i>Арекеева С. Т.</i>)	173
3.3. Художественно-публицистическое освоение действительности (<i>Максимова О. М.</i>)	
3.3.1. Жанр прозаической миниатюры в творчестве В. Широкова	182
3.3.2. Человек труда в портретных очерках писателя и публициста С. Самсонова	186
3.3.3. Жанр очерка в творчестве П. Чернова	190
3.4. Концепция героя в прозе и драматургии «шестидесятников» (<i>Зайцева Т. И.</i>)	
3.4.1. Пути обновления жанра рассказа в творчестве Р. Валишина	194
3.4.2. Образ молодого героя в пьесах С. Широкова	199
3.4.3. Проблематика и система персонажей в драматургии Е. Загребина ..	203
3.5. Тема военного детства в поэзии «шестидесятых-восьмидесятых» (<i>Федорова Л. П.</i>)	212
РАЗДЕЛ 4. УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ПОИСКИ, РЕШЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ	
4.1. Постигание современности в порубежной прозе (<i>Зайцева Т. И.</i>)	
4.1.1. Художественное осмысление действительности в прозе и драма- тургии	218
4.1.2. Рассказ в жанровой системе литературы 1980–2000-х гг.	221
4.1.3. Документальная основа художественных прозаических текстов	234
4.1.4. Художественный мир повести Г. Перевощикова «Узы сяськаян вакытэ»	241

4.1.5. Образ маргинального героя в творчестве О. Четкарева	245
4.2. Литература в поисках духовности (Федорова Л. П., Максимова О. М.)	
4.2.1. Память родства в воспоминаниях М. Атаманова (Федорова Л. П.) ..	252
4.2.2. Духовная проза о. Михаила (Максимова О. М.)	258
4.3. Урбанистические мотивы в удмуртской поэзии (Федорова Л. П.)	261
4.4. Реальность и художественная словесность (Зайцева Т. И., Максимова О. М.)	
4.4.1. Жанр биографического очерка в творчестве М. Лямина и С. Самсонова	265
4.4.2. Художественные особенности малой прозы Никвлада Самсонова ..	275
4.4.3. Образ героя-интеллигента в художественно-публицистической прозе С. Самсонова (Максимова О. М.)	282
4.5. Художественные поиски и традиции в современной женской литературе (Федорова Л. П.)	
4.5.1. Удмуртская женская поэзия рубежа XX–XXI вв.	285
4.5.2. Проза Л. Нянькиной в аспекте гендерного прочтения	297

ОТ РЕДАКТОРА

Удмуртская литература – самобытное художественное явление, в основе развития которой – осмысление жизни народа и особенностей национального мироотношения. За всю историю своего существования литература накопила ценный идейно-эстетический опыт. Национальная словесная культура на всех этапах своего развития весьма своеобразно отражала события и обстоятельства меняющейся действительности, обогащаясь и содержательно, и формально. В результате сложилась специфическая художественная система, до сих пор недостаточно изученная в различных ее аспектах.

Данная монография призвана сформировать у современного читателя представление об основных этапах развития удмуртской литературы, охарактеризовать творчество наиболее ярких ее представителей, раскрыть характерные черты поэтики их произведений. В литературоведческой науке остро стоит вопрос комплексного изучения литературно-художественного опыта республики. Исследование ориентировано на создание объективной картины становления и функционирования словесной культуры удмуртского народа от послереволюционной эпохи до современности. Коллективная монография нацелена на исследование основных граней национального литературного процесса, описание определяющих свойств и признаков творческих индивидуальностей удмуртских авторов. Объектом внимания в книге стали как классические литературно-художественные произведения удмуртских писателей XX в., так и идейно-эстетически значимые произведения последних лет.

Каждая эпоха являет свое художественное осмысление типичных явлений и событий действительности. Исходя из этого, книга состоит из четырех разделов. В первой части «Герой и послереволюционная действительность в творчестве удмуртских писателей 1920–1940-х годов» рассмотрены тексты периода становления художественных традиций национальной литературы. Вторая часть монографии «Жанрово-стилевые искания в литературе 1941–1960-х годов» посвящена характеристике ведущих тенденций в эволюции литературы в годы Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия. Выявлены соответствующие традиции, сложившиеся в эти годы и получившие развитие на всех дальнейших этапах истории. Литература этого времени обнаруживает особую нацеленность на выявление общего и конкретного в народе. Художественный опыт удмуртской литературы тех лет проявил себя в контексте противоре-

чивых исканий национальной культуры, в творческих поисках авторов разных поколений. Третий и четвертый разделы («Творческая индивидуальность и литературный процесс 1960–1980-х годов», «Литература рубежа XX–XXI веков: поиски, решения, перспективы») посвящены разбору произведений современной литературы Удмуртии, выявлению новых черт художественного сознания. Впервые введены в научный оборот некоторые произведения удмуртских писателей порубежной эпохи. Представленные в монографии исследования и материалы показывают, что удмуртская литература являет собой многообразие эстетических установок, во многом аналогичных русской и мировой литературным традициям, вместе с тем она демонстрирует самобытные черты и качества.

Книга адресована специалистам-филологам, аспирантам, педагогам, студентам, а также широкому кругу читателей, интересующихся удмуртской литературой.

Т. И. Зайцева,
редактор коллективной монографии

РАЗДЕЛ 1. ГЕРОЙ И ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ УДМУРТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920–1940-Х ГОДОВ

1.1. Основоположники удмуртской литературы и их художественное творчество

1.1.1. Проблематика и тип героя в повести И. Дмитриева-Кельды «Кызы умой улон дунне вуоз» (*Арекеева С. Т.*)

Удмуртский писатель Иннакей Дмитриев-Кельда (1902–1994) известен как автор единственной повести – «Кызы умой улон дунне вуоз» («Когда придет лучшая жизнь», 1924), после написания которой он больше не занимался литературным творчеством и полностью посвятил себя научным изысканиям в области лингвистики. Так сложилось, что до сегодняшнего времени повесть И. Дмитриева-Кельды была на периферии исследовательского внимания. Между тем, это интересный опыт, свидетельствующий об альтернативных поисках типа героя, жанровых форм и т. д. в послереволюционный период развития удмуртской литературы.

Повесть «Кызы умой улон дунне вуоз» была издана в Москве как раз в тот период, когда молодой автор учился на историческом факультете МГУ, а также являлся секретарем удмуртского культурно-просветительского общества «Бöляк», основанного по инициативе Кузубая Герда, яркой знаковой фигуры литературного движения 1920–1930-х годов. Думается, во многом благодаря Герду, который, будучи студентом ВЛХИ им. В. Брюсова, также работал в Центриздате, произведение И. Дмитриева-Кельды было опубликовано в столице. В 1927 году на совещании, посвященном обсуждению проблем удмуртского языка, Кедр Митрей выступает с докладом о национальной литературе, где отмечает, что некоторые авторы, в обход Удмуртской комиссии, контролирующей издание книг, выпустили свои произведения в Москве. Далее он подчеркивает: «Кыкез отын поттэм книгаёс («Революци азын улон», «Выль улон ку вуоз») калык пöлы вöлмытонлэсь дугдытэмын» («Распространение двух из них («Жизнь до революции», «Новая жизнь когда придет») среди читателей остановлено» [Кылбур-верос гождян пумысь 1927]. Таким образом, в середине

1920-х годов, когда литература развивалась еще достаточно свободно, произведение И. Дмитриева-Кельды было изъято из литературного процесса. Что же послужило тому причиной?

Если взять контекст удмуртской литературы, то в начале 1920-х годов характерными типажамми являются герой-батыр (Кедра Митрей «Идна-батыр»; И. Яковлев «Янтамыр-батыр» и др.) и герой-беглец, герой-жертва, герой-страдаец (Кузубай Герд «Матй»=«Матрёнушка»; И. Соловьев «Кузь нюк»=«Длинный лог» и др.). И. Дмитриев-Кельда предлагает качественно новый тип личности, линия которой, казалось бы, продолжена в удмуртской литературе конца 1920-х – начала 1930-х годов. Но преемственность кажущаяся: различия особенно ярко проявляются при соотнесении повести «Кызы умой улон дунне вуоз» с произведениями удмуртского писателя Г. Медведева. Игнатий Дмитриев-Кельда выдвинул тип созидателя, тип строителя, «деятельного человека» или «человека делающего». Сюжет повести «Кызы умой улон дунне вуоз» представляет собой цепь причудливых, с точки зрения окружающих людей, деяний предприимчивого человека. И основная проблема, поставленная в повести, может быть определена, как «человек и дело».

Главный герой повести Петр, участник Первой мировой войны, после плена возвращается в родную деревню, в отчий дом. Отец и мать не сразу признают сына. На первый взгляд, ситуация мотивирована тем, что на Петра была похоронка: «Полкысьтыз кулэм шуыса покоронной лэземзы вал ини... Кулэм мурт вуиз» («Из полка похоронку уже было отправили... Покойник возвернулся» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Кельда 2008, с. 34]. В то же время можно предположить, что здесь проявляется статус Петра-солдата как лиминального существа. Также обратим внимание на эпиграф к главе: «Бертйз – / Сое öз тодмалэ!» («Вернулся/возвратился – / Его не узнали!») [Кельда 2008, с. 33]. Возможно, уже здесь есть намек на чуждость Петыра тому окружению, которое его не узнает, пусть это даже самые близкие люди; это – «чужак», «человек со стороны», который был в «другом» мире, имеет иной опыт жизни.

Герой Г. Медведева из романа «Лёзя бесмен» («Лозинское поле», 1932–1936) Яков Бутаров по отношению к преобразуемому миру тоже является «человеком со стороны». Различие в том, что Бутаров стремится внедрить в среду крестьян-колхозников коллективный опыт работы, полученный среди шахтеров Донбасса. Для Петра же образцом является Дания: «Германиысь пегзыса Дание вуэм бере музон дуннее вуэм кадь ик луиз. Коркаос зечесь, чылкытэсь, чебересь но жикытэсь. Гидкуа юн. Ужан тйрлык кын корт кадь, кие кутыны ик шумпотано. Пудо-живот кёесь, золэсь. Вальёс төлпери кадесь» («Когда после побега из Германии оказался в Дании, как будто в иной мир попал.

Дома добротные, чистые, красивые и аккуратные. Дворовые постройки крепкие. Хозяйственный инвентарь *букв.* как застывшее железо, радостно брать в руки. Скотина откормленная, породистая. Лошади как вихрь») [Кельда 2008, с. 37]. В данном случае обращают на себя внимание два момента. Во-первых, писатель вольно или невольно пропагандирует западную буржуазную страну, ее образ жизни. Во-вторых, произведение Иннакея Кельды нацелено на то, чтобы научить отдельных людей (не коллектив) жить лучше, богаче. Созданный им тип героя доказывает читателю, что один человек (каждый человек!) в силах изменить свою жизнь, сделать ее экономически состоятельнее. Сравним, Г. Медведев в романе «Лёзя бесмен» пропагандирует коллективное хозяйство. В его произведении наглядно показано: отдашь все свое – корову, лошадь и т. д. – в колхоз, станешь богаче. Но это уже будет коллективное добро. Возможно допустить, что И. Дмитриев-Кельда ощущал веяния времени, когда согласно НЭП в стране был взят курс на обогащение.

В повести «Кызы умой улон дунне вуоз» нет классовых врагов, мешающих нововведениям главного героя, как, скажем, в романе Г. Медведева, однако, тормозом является косное сознание людей, которые привыкли работать по старинке. Вина Петра в том, что он нарушил привычную инертную жизнь своих земляков: «Олокытысь кулэм Петыр вуиз но улэмез сөриз» («Неведомо откуда вернулся покойный Петр и испортил жизнь») [Кельда 2008, с. 54]. Его деловитость так непривычна, что старожилы видят в этом происки нечистой силы: «– Ма, та шайтанэз сьöраз öз-тэ вай!» («Часом не привел ли этот с собой лешего!») [Кельда 2008, с. 37].

Все действия Петра в деревне воспринимаются как «причуды». (Подобным образом воспринимаются действия героя-дурака в сказке). Первоначально в реакции людей преобладает удивление: «Олома но дунне вылын вань!» («Чего только нет на свете!») [Кельда 2008, с. 39]. Однако постепенно оно трансформируется в неприятие, и реноме «чудака» сменяется статусом «дурака» («придурка», «ряженого»): «Таид нош шузияськыны кутске ини!» («Этот опять уже начинает дурить!») [Кельда 2008, с. 46]; «Таид воксё шат шузимиз ини!» («Этот вовсе уже сдурел!») [Кельда 2008, с. 47]; «Миронлэн кужыменыз-мар калык Петырез шузи шуыны кутскиз» («Стараниями-силами Мирона народ начал называть Петра дурнем/глупцом») [Кельда 2008, с. 47]; «Миым сямен ик, туэ гужем но Петыр пöртмаськыса улйз!» («Как и в прошлом году, нынешним летом Петр опять чудил / *букв.* был ряженым») [Кельда 2008, с. 54]. «Дугды сэрыт пöртмаськемысь, шузияськемысь» («Прекрати скоморошничать, валять дурака»), – требует отец от Петра [Кельда 2008, с. 48]. Таким образом, выстраивается единый ряд: «кулэм мурт» («покойник»), «шузи» («дурень»), «пöртмаськись» («ряженный»), с помощью которых обыгрывается статус героя – человек с

«того» света, который все делает наоборот, он – своеобразный герой-«перевертыш» (оборотень).

Хотя народ смеется над Петром, но автор ни разу не дает случая реального посрамления героя: он всегда на коне, всегда выходит победителем, а в дураках остается народ. Если герой Чаплина – «маленький человек, всюду терпящий неудачи» (Пропп), то герой Кельды – умный, старательный, удачливый во всем человек.

Характер взаимоотношений между Петром и его отцом Егором можно оценить как недопонимание, ибо Егор – только внешний наблюдатель перемен, нововведений, к которым причастен его сын: «Айиз кемалась Петырлы юрт-домез сётйз ини: «Кызы ке улуд – ул», – шуиз» («Отец уже давно дом-хозяйство передал Петру: «Как будешь жить – так и живи», – сказал») [Кельда 2008, с. 39]. В этом специфика сюжетной линии «отец – сын» в повести И. Дмитриева-Кельды, в отличие от ряда других произведений конца 1920-х годов, где изображено враждебное отношение старшего поколения к молодому.

Но автору все-таки нужно движение сюжета и какой-то конфликт. И с этой целью он вводит в ткань повествования персонажа, создающего для воплощения замыслов Петра ощутимые препятствия. Противостояние между Петром и авторитетным в деревне Миронот мотивировано тем, что Мирон не хочет терять влияния на односельчан. Он делает из Петра виновника неурожая, манипулирует сознанием людей: «Петыр понна инмар асьмелы но нош кӧс куазь ыстэ ини! Бӧлякӧс! Петырез киямы кутано!» («Из-за Петра Бог снова насылает на нас засуху. Соседи-земляки/односельчане! Надо утихомирить *букв.* взять в руки Петра») [Кельда 2008, с. 47]. Т. е. здесь происходит борьба между прогрессивным и регрессивным. Мирон – сторонник старого образа жизни, он ссылается на опыт стариков. Тем не менее, он не представляет для Петра большой опасности. Вообще, И. Кельда рисует взаимоотношения людей как достаточно человеческие и миролюбивые.

Герой И. Кельды – человек дела, труд для него на первом месте. «Ужаны кутсконо ини. Пумнала гуртаса уд улы» («Надо уже начинать работать. Без конца не будешь ходить по гостям»), – говорит он буквально через неделю после своего возвращения домой [Кельда 2008, с. 35]. Символично, что уже вторая глава повести озаглавлена как «Петырлэн ужаны кутскемез» («Начало работы Петра»), она сопровождается соответствующим эпиграфом: «Чида, ужа – / Тон котьма быгатод») («Терпи, трудись – / Ты все сможешь») [Кельда 2008, с. 35]. Петр – первопроходец, добывающийся всего за счет своей головы и своих рук. Помимо Дании, примером для Петра является учитель Иван Павлович, который, стремясь научить крестьян хозяйствовать по-новому, ушел из школы и организовал хуторское хозяйство. Однако автор умалчивает о том, почему учителю не

удалось сдвинуть деревенских людей со своих мест, и эту миссию он возлагает на Петра. Принцип жизни Петра – «Уродэз син улад возыны кулэ» («Плохое надо держать перед глазами») [Кельда 2008, с. 41]. Т. е. он не прячется от трудностей, они для него – источник предприимчивости, энергичной деятельности.

Очевидно, что герой И. Кельды типологически близок к архетипу «культурного героя – мифического персонажа, который добывает или впервые создает для людей различные предметы культуры (огонь, культурные растения, орудия труда), учит их охотничьим промыслам, ремеслам, искусствам, вводит определенную социальную организацию, брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники» [Мифы народов мира 2003, с. 25]. Характер нововведений Петра сродни деяниям, к примеру, персонажей карело-финского эпоса «Калевала». Он дает людям образцы: как, что и когда сеять, как обрабатывать землю и ухаживать за домашним скотом, наконец, как жениться и т. д. Конечно, если быть точнее, Петр – медиатор этих культурных благ, ибо он все заимствовал из Дании. Так, более развитая страна посредством стараний Петра передает свои культурные блага отсталой стране. Тем не менее, герой И. Кельды – тоже своеобразный просветитель, цивилизатор, с которым, помимо всего, связано внедрение грамоты, открытие школы и т. д. Петр указывает односельчанам источники изобилия и процветания и добывает их для людей. К таковым относится и используемый героем сепаратор, выполняющий роль чудесного «сампо».

Сепаратор оказывает на героев И. Дмитриева-Кельды примерно такое же эмоциональное воздействие, как приход в деревню первого трактора, описанный в ряде произведений удмуртской литературы. Комично-искаженные названия сепаратора («сепар, парат, патур, турпар, партур, урпас, паспур, пасьгурт, парсьмурт»), звучащие из уст деревенских людей, на наш взгляд, служат стилевым приемом, отражающим их неготовность воспринять чудо-технику. Как выясняется, в первый раз Петр тоже расценил ее как диковинку: «Одйг тйрлыкэн тодматскемзэ али но уг вунэты. Учке-учке но неномырлы но уг лэсыты. <...> Ма со шуыса, абдраса улэ! <...> Бёрысь гинэ тодйз: со – йёлвыл висъян вылэм, зучсямен сепаратор шуо» («До сих пор не забывает знакомство с одной вещью/изделием. Смотрит-смотрит и ни с чем не может соотнести. <...> Изумляется: мол, что это! Лишь позже узнал: оказывается, с помощью этой штуковины отделяется сметана, по-русски называют сепаратор») [Кельда 2008, с. 37–38]. Заметим: ситуацию первого знакомства с сепаратором вспоминает герой, теперь уже знающий его название наверняка. Однако, автор точен, воспроизводя сознание человека, еще не знакомого со странным предметом. Эпизод говорит о том, что вначале Петр выступает в качестве человека, осваивающего новый опыт, а затем – его ретранслятора.

Интересен эпизод, в котором описано, как Петр первый раз привозит в деревню борону: «Гужем гыронзэ быдтыса, Петыр каре мынйз но коробаз олома вайиз» («Закончив летнюю пахоту, Петр поехал в город и в коробе привез нечто/неизвестно что») [Кельда 2008, с. 48]. Судя по всему, здесь отражена точка зрения односельчан, наблюдающих за Петром со стороны, с некоторого отдаления. Словесное номинирование предмета перемежается с описанием его внешнего вида: «Олома» («нечто»), «жилтыр жильё» («с лязгающей цепью»), «нбыль сэрего» («четырёхугольное»). Далее описание расширяется-уточняется: «Сэргысь сэргы кечат-вадат жильы кошке, кык жильы пумиськемын, векчи гинэ, чиньы кадь маке, пинь понэмын» («Из угла в угол перекрестно идут цепи, две цепи пересекаются, вставлен тонкий, как палец, зуб») [Кельда 2008, с. 48]. Так создается образ невиданного, нового, неизвестного.

Петр не одинок в своих деяниях. Жена Катя является его соратницей и единомышленницей. Именно она распространяет идеи Петра среди соседей-односельчан, ее устами автор-повествователь озвучивает рецепты умного рационального хозяйствования. Обратим внимание на деталь: изначальный капитал на покупку сепаратора добывается путем продажи бус – свадебного подарка Катиного отца. Когда Петр сообщает жене, что он знает, где взять деньги на «сепартур», она тотчас догадывается о ходе мыслей мужа и радостно его поддерживает. Видимо, с одной стороны, автор хотел подчеркнуть находчивость Петра, с другой, – степень взаимопонимания между супругами.

Вообще, в произведении задействован распространенный в литературе мотив неравного брака: «Айиз гинэ урод муртлы уг сёт шуэ» («Только (Катин – С. А.) отец говорит, что не отдаст за плохого человека») [Кельда 2008, с. 37]. Как выясняется, «плохой, недостойный» в данном случае подразумевает «бедный»: «Петыр ачиз умой но, коркаез куро липето, валзы урод, скалзы кулоно кадь» («Сам Петр хороший, но дом его с соломенной крышей, лошадь худая, корова полудохлая») [Кельда 2008, с. 37]. Тем не менее, противопоставление бедности и богатства не составляет стержень данного произведения, здесь нет классового конфликта. Автор полагает, что бедность – это стимул действовать, добиться лучшего материального положения. Обратим внимание на главный эпиграф, который вынесен на заглавную страницу: «Тон аслыд ачид / Улондэ дурод» («Ты сам себе будешь ковать жизнь») [Кельда 1924].

Инакей Кельда не уточняет жанровый статус своего произведения, называя его просто «книга». Сравним: вышедшее в 1920 году отдельным изданием произведение Я. Ильина «Шудо вапум» («Счастливейший век») обозначено как повесть; Кузубай Герд свое произведение «Матрёнушка» (1920) также называет повестью и т. д. Скорее всего, И. Кельда был мало озабочен литературно-жанровым статусом своего творения: работа была замыслена им как некая

целостность – «книга», призванная научить «удмуртского крестьянина» правильно организовать свой труд. В изначальном обращении к своему адресату И. Кельда отмечает: «Тынэсьтыд урод улондэ адзыса, оло, кӧня ке жӱтскыны юртто шуыса, мон та книгаез гождӱ» («Видя твою плохую жизнь, думая/полагая, что, может, немного помогу тебе подняться/воспрянуть, написал эту книгу») [Кельда 2008, с. 32]. Название произведения также говорит о том, что оно написано в практических целях – дать крестьянам образцы устройства жизни. Нам представляется, что «Кызы умой улон дунне вуоз» – это литературный опыт, являющий собой пример синкретизма: повесть содержит элементы практического руководства по агротехнике вкупе с публицистическими обращениями к читателю, имеющими просветительское предназначение. Ценно то, что И. Дмитриев-Кельда предложил типаж, оставшийся одиноким в удмуртской литературе данного периода: это человек, рационально выстраивающий жизнь и являющийся хозяином своей судьбы.

Очевидно, что современников И. Дмитриева-Кельды отпугнула мелкособственническая сущность героя – успешного в своем единоличном хозяйстве труженика, – с которого впоследствии берут пример и другие персонажи. При этом герой руководствуется не посылом новой Советской власти, а буржуазным опытом. Для Петра нет понятия «общее дело», перед ним не стоит задача – сдвинуть деревню с места через обобщение собственности. Герою откровенно свойственен индивидуализм, т. к. он стремится именно свою семью вывести к достатку. Остальные люди – наблюдатели, присматривающиеся к «чудаку». Но односельчанин так преуспевает в своем «чужачестве», что будоражит всю деревню.

Таким образом, повесть «Кызы умой улон дунне вуоз», невзирая на свой полузабытый статус, является ярким образцом удмуртской прозы. Произведение, написанное в десятилетие относительной свободы творческих исканий, в эпоху первых серьезных художественных побед удмуртской словесности, предполагает многогранную включенность в национальный научно-образовательный контекст.

Литература

1. Кельда, И. Кызы умой улон дунне вуоз / И. Кельда // «Кылӧз лёгем но пытымы...»: Удмурт литературая хрестоматия-практикум (1918–1935-тӱ арӧс) / люказы, радъязы но валӧктонӧс сӧтӱзы С. Т. Ареева, Г. А. Глухова. – Ижевск : Удмуртия, 2008. – 328 с.

2. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – Т. 2. – 719 с.

3. Удмурт кыл котырын ужась удмуртӧслэн кенешазы вераськемзы // Гудыри. – 1927. – № 131 (20 нояб.).

1.1.2. Герои и их поведение в сюжетных ситуациях рассказа И. Дядюкова «Пашка Педор» (*Арекеева С. Т.*)

Литературное творчество удмуртского писателя Ивана Тихоновича Дядюкова (1896–1955) представлено многочисленными стихами, опубликованными в 1920–1930-е годы на страницах газеты «Гудыри» («Гром») и журнала «Кенеш» («Совет»); он – автор повести о Гражданской войне «Кылем нунальёс» («Былые дни»); также им написаны детские рассказы. Несмотря на большое количество созданных писателем произведений, его имя в первую очередь ассоциируется с рассказом «Пашка Педор», опубликованным в 1920 году в газете «Гудыри» (отдельной книгой рассказ вышел в 1925 году).

Многие десятилетия рассказ считался «хрестоматийным» и неизменно включался в школьные программы, а образ главного героя, символизируя участь предельно униженного человека, вызывающего сочувствие и сострадание, обрел статус нарицательного. Жизненность и актуальность созданного И. Дядюковым типа подтверждает обращение к нему современных авторов: так, народный писатель Удмуртии В. Ар-Серги, отталкиваясь именно от образа дядюковского горемыки-страдальца, создал рассказ «Пашка Педор-транзит» (1999). О его типичности свидетельствует и публицистическая статья удмуртского журналиста и литературоведа А. Шкляева «Асьмеос ваньмы Пашка Педоръёс» («Каждый из нас Пашка Педор»), где автор подчеркивает, что в современном обществе победившего капитализма количество униженных, растоптанных людей, не умеющих за себя постоять, нещадно эксплуатируемых, подобно Пашка Педору, выросло во много раз [Шкляев 2006].

Произведение И. Дядюкова на разных этапах развития национальной литературы не было обделено вниманием критиков и литературоведов. Чаще всего уделялось внимание проблематике рассказа, также подчеркивалась характерность воссозданных в нем жизненных картин и др. Так, в «Очерках удмуртской советской литературы» основную сущность произведения авторы определили как «разоблачение реакционной сущности кенеша» [Очерки... 1957, с. 54], органа самоуправления общины. Ф. Ермаков в книге «Путь удмуртской прозы» отмечает: «Рисуя лишь один день из жизни бедняка Пашка Педора, И. Дядюков в этом социально-бытовом рассказе воспроизводит жизнь дореволюционной удмуртской деревни, где безраздельно властвуют торгаши и кулаки, по своему усмотрению устраивая самосуды и порки, распоряжаясь судьбой бедняков» [Ермаков 1975, с. 29]. А. Ермолаев подчеркивает: «Писатель показал резкое классовое расслоение удмуртской деревни, подлинную классовую сущность сельской общины» [Ермолаев 1960, с. 13]. М. Петров также делает акцент на

том, что И. Дядюков «в яркой художественной форме вскрыл перед удмуртской беднотой кулацкую сущность «кенеша», показал звериный облик кулачества, веками угнетавшего удмуртскую бедноту» [Петров 2006, с. 336].

На наш взгляд, для вышеприведенных критических высказываний и ряда других работ свойствен односторонний, идеологический, подход к интерпретации произведения. Актуальность выдвинутой проблемы обусловлена необходимостью исследовать художественные особенности рассказа, а именно, рассмотреть образы главных героев, определить их типы и проследить характер поведения в представленных сюжетных ситуациях.

Событийная канва рассказа «Пашка Педор», по сути, проста: главный герой Пашка Педор, будучи безземельным, безлошадным бедняком, призван общиной участвовать в осмотре изгородей. При обходе выясняется, что изгородь, которую он несколько лет тому назад поставил на участке лавочника Микол Олексея, повалена. И хотя виновниками сломанных прясел были признаны свиньи нерадивых хозяев-односельчан, физическому наказанию подвергается именно Пашка Педор, который публично висечен лавочником. В финальной части рассказа два богатея, Микол Алексей и Ковыр Иван, соперничают друг с другом, стремясь заполучить Пашка Педора в работники. Испытав на себе шантаж и угрозы, несчастный человек вынужден согласиться работать за мизерную плату у своего главного обидчика.

Обычай осматривания изгородей, легший в основу рассказа, с исторической точки зрения описан в статье удмуртского историка К. Куликова: «В удмуртских деревнях издавна существовал порядок содержания скота без пастухов. <...> При этом община весьма строго следила за состоянием изгородей, которые были разбиты участками на каждого хозяина по всему периметру поля. На изгородях каждый хозяин ставил свой пус (родовой знак), и по нему проверяющие общинники безошибочно определяли, чей участок неисправен. В этом случае община в соответствии с приговором, принятым на Кенеше (Совете), определяла меру наказания провинившемуся. Нередко такой мерой являлась порка прутьями. Такой обычай при всей своей жестокости относился к обычному праву и ни у кого в основном не вызывал особого сопротивления и жалоб. Немалую роль в этом, очевидно, играл и авторитет Кенеша – органа общинного самоуправления удмуртов» [Куликов 1991, с. 110].

Иван Дядюков, отталкиваясь от вышеописанной традиции, делает акцент на классово-неблагополучном варианте развития событий, когда перед общиной за провинность богача отвечает безвинный бедняк. Писатель обострил сюжет за счет того, что показал участь человека, находящегося на нижней ступени социального общества: Пашка Педор – не просто бедняк, он безземельный, так как община ему, как пришлому человеку, не дает землю. Ученый-этнограф Г. Ники-

тина в статье «Удмуртский кенеш – орган самоуправления общины» подчеркивает: «Лишь община решала вопрос о приписке к обществу новых членов и выделении им земли, о выборе формы землепользования, о выделе из общины на хутора и выселки, о переходе всем “миром” на общественную обработку земли» [Никитина 1991, с. 181]. Исследователь пишет, что «на сход созывались домохозяева общины, владевшие земельными наделами и имевшие право решающего голоса. Безземельные общинники на сход приглашались не всегда и при обсуждении поземельных вопросов права голоса не имели. <...> Новый член общества получал право голоса, если «садился на полосу», т. е. брал на себя земельный надел и становился домохозяином» [Никитина 1991, с. 177]. Отказ выделить Пашка Педору землю в рассказе мотивирован бесчеловечностью богатеев. Слезная мольба героя о получении земли повторяется много раз, однако это глас вопиющего в пустыне: его не слышат, над ним смеются и потешаются. Пожалуй, другого персонажа, в такой степени униженного, раздавленного и поверженного, в удмуртской литературе нет.

Вернемся к началу произведения, где заложена определенная сюжетная интрига: десятник приносит Пашка Педору весточку о том, что он должен прийти на деревенский сход по причине неисправности *своей* изгороди. Герой приходит в крайнее волнение, воспринимает приглашение как оскорбительную насмешку, желание надсмеяться над ним: «Не пойду я на ваш кенеш, нет у меня никакой изгороди» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора* [Дядюков 1925, с. 3]. Однако десятник запугивает бедолагу, вселяя в его сердце чувство тревоги, вины и страха: «Деревенский сход тебя пригласил, если не придешь, тогда придут к тебе, и в таком случае тебе же будет хуже» [Дядюков 1925, с. 3]. В результате, после некоторых препирательств растерянный Пашка Педор все-таки отправляется на кенеш – отвечать за *свою* мифическую изгородь. Жена героя, первоначально пребывавшая в изумлении («Откуда у Педора изгородь, если у него нет ни сажени земли!..»), советует мужу сходить и разобраться с ситуацией, попутно, в счет отработки, просит занять у кого-либо хлеба, так как в доме нет «ни горсти муки». Так, сюжетная ситуация «недостачи» становится одним из главных оправдательных мотивов похода «путешествия» безземельного Педора на сходку.

На общинном сходе, узнав о том, что речь идет об изгороди, поставленной несколько лет тому назад для лавочника Олексея, Пашка Педор публично отказывается отвечать за *чужую* изгородь. Оппозиция «свой – чужой» является в произведении главенствующей. Педора заставляют отвечать за «чужое» как за «свое», и в этом проявляется высшая несправедливость по отношению к главному герою, который из последних сил пытается защитить себя и собственное достоинство: «Хоть режьте, за чужую изгородь не лягу под прутья» [Дядюков

1925, с. 7]; «Была бы своя земля, даже за чужого человека дал бы себя высечь, ни слова бы не сказал против. Коли нет у меня земли, как же я дам себя бить прутьями? Сколько раз я уже просил у вас землицы. <...>. Хоть в Сибирь отправляйте вы меня, господин староста, не лягу так не лягу под прутья за чужого человека» [Дядюков 1925, с. 7–8].

В конечном итоге, никакие аргументы, никакие вновь прояснившиеся по ходу дела детали (хозяин до сих пор не заплатил Пашка Педору за работу; на самом деле изгородь Алексея повалили свиньи Марття Ивана и т. д.) не спасают героя от порки прутьями, причем староста требует, чтобы наказание осуществил именно Алексей, который должен был быть реальным ответчиком.

Удмуртский литературовед П. К. Поздеев предполагает, что Алексей вместе с другими богатеями организует показательный процесс для острастки бедняков, чтобы они знали, как с ними поступят в случае бунта, т. е. он стремится продемонстрировать силу власти [Поздеев 1971, с. 5]. Данная аргументация, на наш взгляд, неубедительна, т. к. в рассказе нет и намека на непослушание со стороны бедняков.

Весь строй рассказа убеждает читателя во мнении, что Пашка Педор изначально был вызван на сход в статусе жертвы, козла отпущения; все дальнейшие действия, слова, уговоры, угрозы, доводы – это отсроченное наказание, жесткая игра с несчастным человеком, на которого пал жребий «ритуальной» заместительной жертвы. Действительно, Пашка Педор – «чужой», «пришлый», маргинальный субъект, своего рода изгой, не состоящий в общине. И здесь уместно вспомнить работу Р. Жирара «Насилие и священное», в которой исследователь, рассматривая механизмы определения жертвы в первобытном обществе, отмечает: «Полной интеграции будущей жертвы в сообщество мешает либо ее положение иностранца или врага, либо возраст, либо рабское состояние» [Жирар 2000, с. 20]. Таким образом, можно предположить, что в рассказе «Пашка Педор» актуализирована сюжетная ситуация ритуального жертвоприношения.

Созданные И. Дядюковым образы героев-антиподов характеризуются поведением, обусловленным не только их социальным статусом, но и психотипом. Пашка Педор и лавочник Алексей – это «объединенные в пару актанты» (Смирнов): мученик и мучитель, палач и жертва. Насилие Алексея неостановимо, потому что Пашка Педор постоянно демонстрирует психологию слабого человека, позволяющую манипулировать им. Герой неизменно отступает, сдает свои позиции. И. Смирнов отмечает: «В результате социального кенозиса герои чаще всего попадают под власть противника. <...> Воля мазохиста состоит в том, чтобы не иметь собственной» [Смирнов 1994, с. 252]. Так, под влиянием угроз и увещаний со стороны Алексея Пашка Педор постепенно подбирает аргументы в пользу того, чтобы вместо истинного хозяина идти осматривать

состояние изгородей: «Если соглашусь идти, Алексей, может, и рассчитается за работу. Не пойдешь, отношения могут вовсе испортиться. Будешь продолжать упрямиться, не будешь просить-умолять, так и вообще из деревни могут выгнать») [Дядюков 1925, с. 6].

Внешность, характер мыслей, поступки Пашка Педора показывают, что он обречен быть «мальчиком для битья» – безвинной жертвой, отвечающей за чужие грехи и ошибки. В частности, самоуничтожение героя проявляется в его манере ходить с опущенной головой, смотря под ноги, и эта деталь повторяется в тексте несколько раз: «Несчастный Педор опустил голову и стоит, как вкопанный, только слёзы из глаз «кап-кап» падают на землю» [Дядюков 1925, с. 5]. Пашка Педор изображен не просто униженным, но унижающимся, слезно вымаливающим у своих мучителей хлеба, муки, земли, которые, конечно же, для героя и его семьи являются жизненно-необходимыми субстанциями.

Олекей, представляющий собой тип героя-садиста, получает наслаждение от мучений несчастного Пашка Педора, удовлетворяется крайней степенью его унижения. В образе Олексея игровое начало, оборотничество, доведено до предела: он легко меняет маски. Данную сюжетную ситуацию можно назвать игровой. После избиения Пашка Педора Олексей ведет себя с ним как «мил человек», «душечка»: «Знаешь ли, как я тебя люблю? Как люблю родного брата, так и тебя люблю» [Дядюков 1925, с. 12]. Степень «садистской амбивалентности» (по Смирнову) Олексея, то грозного и грубого, то приторно-сладкого, изображена с помощью приема художественного заострения. Вообще, мотив хамелеонства (перерождения, инверсии, обратного знака) является одним из ведущих в рассказе.

Очевидно, что одной из причин рабского поведения Пашка Педора является «ненакормленность» семьи. Удмуртский литературовед А. А. Ермолаев пишет: «Тяжесть труда и голод довели героя до отупения. Он готов унижаться перед кем угодно, лишь бы получить малую толику земли и хлеба» [Ермолаев 1960, с. 14]. Мотив голода и пищевой сюжет пронизывает весь текст, являясь одним из сюжетообразующих факторов. В том числе мотив еды реализуется через многократную повторяемость метафоры – «есть» побои.

После публичного наказания Пашка Педора два богатея, Олексеи и Ковыр Иван, попеременно заводят его к себе и уговаривают батрачить на себя, буквально «рвут на части», проявляя двойной жест «присвоения» и продолжая линию истязания героя посредством уничижительного торга по поводу условий найма. Когда Пашка Педор выходит от Ковыр Ивана, его выслеживает Олексеи, приходящий в ярость оттого, что дармовой работник выскальзывает из рук. Злодей следом за жертвой направляется к нему домой. В облике и поведении Олексея подчеркнуто дьявольское, inferнальное начало. В контрастном срав-

нении с Алексеем Пашка Педор выглядит как голубь. Он покорен, кроток и молчалив, позволяет Алексею делать с собой все, что только ему заблагорассудится. Таким образом, насилие над несчастным человеком идет по нарастающей, достигнув своего апогея в финале произведения. Только после того, как Пашка Педор соглашается отдать своему мучителю десять пудов муки (в счет отработки Ковыр Ивану), Алексей покидает их дом.

В заключение отметим, что в рассказе И. Дядюкова «Пашка Педор» ярко выражен социальный аспект, проявляющийся через оппозицию: бедняк – богач. Воссоздавая картину дореволюционной деревни, автор рисует узурпирующую роль богатея в крестьянской общине. Поведение и взаимоотношения классовых антиподов наделены в рассказе чертами универсальных психотипов – героя-жертвы и героя-садиста, находящихся друг с другом в неразрывном «парном» единстве.

Центральный персонаж сочетает в себе черты социального типа бедняка и универсального типа «маленького человека», характеризующегося наивностью, незлобивостью, мягкостью, всепрощением, вместе с тем он демонстрирует гипертрофированную покорность, которая «притягивает», привлекает к себе чудовищное насилие.

Литература

1. Ермаков, Ф. К. Путь удмуртской прозы: Очерки / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 1975. – 141 с.
2. Ермолаев, А. А. Удмуртская историческая проза / А. А. Ермолаев. – Ижевск : Удмурт. кн. изд-во, 1960. – 144 с.
3. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
4. Куликов, К. И. «Лудорвайское дело» и «Великий перелом» в Удмуртии / К. И. Куликов // Национально-государственное строительство в Удмуртии в 1917–1937 гг. : сб. статей / Отв. ред. и сост. К. И. Куликов. – Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО АН СССР, 1991. – С. 109–169.
5. Никитина, Г. А. Удмуртский кенеш – орган самоуправления общины / Г. А. Никитина // Национально-государственное строительство в Удмуртии в 1917–1937 гг. : сб. статей. – Ижевск : УИИЯЛ УрО АН СССР, 1991. – С. 170–188.
6. Очерки удмуртской советской литературы. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1957. – 184 с.
7. Петров, М. П. Краткий обзор удмуртской литературы / М. П. Петров // М. П. Петров и литературный процесс XX века: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения классика удм. лит. : сб. статей. – Ижевск : Удмуртский университет, 2006. – С. 325–349.

8. Поздеев, П. К. Иван Тихонович Дядюков. Предисловие / П. К. Поздеев // Дядюков И. Пашка Педор. – Ижевск : Удмуртия, 1971. – С. 3–5.

9. Смирнов, И. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. Смирнов. – М. : Новое Литературное Обозрение, 1994. – 351 с.

10. Шкляев, А. Г. Асьмеос ваньмы Пашка Педоръёс / А. Г. Шкляев // Удмурт дунне. – 2006. – 12 сент.

1.1.3. Силуэты героев и жанровая специфика незаконченного произведения М. Кельдова «Вишур» (Арекеева С. Т.)

Удмуртская проза в первое послереволюционное десятилетие развивалась достаточно интенсивно благодаря усилиям таких писателей, как Кузубай Герд, Д. Баженов, М. Баженова, И. Векшин, А. Багай, К. Яковлев, М. Тимашев, И. Курбатов, М. Волков, Г. Медведев и др. К числу этих прозаиков относится и Матвей Матвеевич Кельдияров (псевдонимы – Матвей Кельдов, Кельд Чужайнен). Творческое наследие Матвея Кельдова составляют рассказы, очерки, этюды, зарисовки, стихи, которые были напечатаны в конце 1920-х гг. в газете «Гудыри» («Гром»). Среди них есть и незаконченные тексты, к примеру, «Вишур» (1931), который, наряду с другими произведениями, дает возможность осознать характер творческих поисков писателя.

В опубликованных фрагментах текста изображается бедственное положение народа в голодный 1921-й год. В произведении параллельно развивается несколько семейных историй. Семьи различаются по достатку и противопоставляются друг другу. Так, Сергей вынужден уехать на заработки, чтобы спасти близких людей, жену Катю и двоих детей, от голодной смерти. В это же самое время в доме Кырныжа протекает сытая жизнь.

Среди множества героев произведения выделяется Косьта, чей образ является более или менее завершенным. Косьта – представитель бедняцкого класса, глава семьи, ярый противник богачей. У него есть жена Пунем и две дочери. Герой отличается дальновидностью и действенностью: чтобы как-то прокормиться и продержаться, он предлагает Кате объединить силы и на два хозяйства оставить одну лошадь, а другую продать, беднякам советует поставить во главу создающегося комитета взаимопомощи своего представителя. Косьта не ошибается – выбранный крестьянин Семон оправдывает его надежды, в том числе заступившись за него во время публичной расправы.

Косьта – человек, в душе которого живут забота и любовь к родному народу и деревне. Он прилагает все силы для улучшения жизни не только своей семьи, но и людей, окружающих его. Для героя тяжело проходит ломка убеждений, взглядов, причиной чему явилось его жестокое избиение из-за обвинения в воровстве. После случившегося он признается Семону: «Асьмеёс укыр небытэсь сюлмо» («Мы слишком мягкосердечны» – удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора) [Кельдов 1931, с. 85]. Для Косьты только после этого инцидента вдруг становится понятно, что вокруг него еще слишком мало людей, готовых поддержать его, помочь ему в этой жестокой борьбе. Все его окружение еще живет под тяжестью былой жизни, не осмеливаясь на открытое проявление своей позиции. Подобная неуверенность, забитость приводят к несчастью, случившемуся с Косьтой. Сцена наказания Косьты за «украденную» солому становится кульминацией опубликованной части произведения, напоминая по сути ритуальное убийство. Словно шаман, ударяющий в бубен, Куака Педор бьет по ведру, стремясь войти в транс: «шулдыр юондырын сямен эктыса ведразэ тышка» («как на веселом празднике, пританцовывая, ударяет о ведро») [Кельдов 1931, с. 84]. В образе Косьты можно увидеть формирование борца за новую жизнь и идеологию. Но, превратившийся в результате жестокого насилия в окровавленное и изломанное тело, он испытывает глубокое разочарование в окружающих людях и приходит к мысли о тщетности борьбы.

Верной сторонницей Косьты является Катя – жена Сергея. Прожившая без мужа 7 лет и одна воспитывающая двоих маленьких детей в годы страшного голода, терпящая на протяжении многих лет невзгоды и страдания, Катя быстро стареет: «Сергей пинальёсыз шорысь синзэ воштйз но кышноезлэн пересезлы паймиз. Їыжыт питрес бамо, сайкыт лыз синмо, їуж йырсиё но веськрес, тыр мугоро Катя берытсконтэмлы бырем, малпанэ гинэ кылем на. Со шоры кисыриен шырылйськем, чиед бамо, кышет улысьтыз мычиськем йырсиез тōдьен сураськем кышномурт бездыт синъёсыныз бус пыр учкиз» («Сергей отвел глаза со своих детей и, посмотрев на жену, удивился, насколько та постарела. Румяная и круглолицая, с чистыми голубыми глазами и светлыми волосами, стройная Катя безвозвратно осталась лишь в воспоминаниях. На него тусклыми глазами сквозь дымку смотрела женщина с лицом, исполосованным морщинами, из-под платка выбивались местами поседевшие волосы») [Кельдов 1931, с. 70–71]. Казалось бы, после стольких лет расставания Сергей и Катя воссоединятся, будут полноценной семьей, но этого не происходит: Катя умирает от тифа, их девятилетний сын Олексан сбегает из дому с Аркашем в поисках «хлебной» жизни, дочь Анну забирает к себе Косьта. Герои М. Кельдова в поисках куска хлеба становятся вынужденными странниками. «Украинаез кытынзэ тодтэк но марзэ валатэк соёс кошкызы умой улон утчаны» («Не зная, где находится Укра-

ина, они ушли искать лучшую жизнь») [Кельдов 1931, с. 130], – пишет автор об Алексане и Аркадии. Герои уходят в никуда, растворяются, бесследно исчезают на просторах страны или умирают. Так, дом Сергея окончательно пустеет.

Предводителю бедняков Косьте противопоставлен Кырныж, герой с «говорящим» именем, означающим «Ворон». В Кырныже нет ничего положительного: он ненавидит своего воспитанника Аркаша, желает ему смерти, хотя кроме мальчика и жены кормить ему больше некого; он беспощадно эксплуатирует детей и подростков, ратует за сохранение существующих порядков. Кырныж – типичный образ кулака-тирана и самодура. Смерть деспота становится полной неожиданностью для читателя. Причину его кончины автор-повествователь объясняет следующим образом: «Кырныж Аркашез шедьтытэк туж вожез потса бертиз но, со быдза «изъянлы» чидатэк чукна азе кулыз» («Кырныж, безуспешно искавший Аркаша, вернулся домой вне себя от злости и, не выдержав такого изъяна, под утро скончался») [Кельдов 1931, с. 81].

Казалось бы, борьба только начинается, конфликт разгорается, но все герои «сходят со сцены». Почему? Видимо, у автора на то свои причины. Во-первых, внезапные смерти, возможно, служат знаком того, что от этих людей ничего не зависит, история идет своим ходом, и все предрешено. Во-вторых, «Вишур» – незаконченное произведение, судьба героев-детей (Олександана, Аркаша, Анны) осталась неизвестной. Вероятно, продолжение произведения могло быть посвящено их жизненному пути, изображению их социального и личностного становления. В-третьих, череда смертей помогает донести до читателя весь трагизм тех лет, показывает равенство героев (несмотря на их социальное положение) перед лицом голода.

Автор представляет читателю еще одного героя, который медленно, но верно делает свое страшное дело – убивает людей. Это голод и его «черная тень»: «Волга дорысен Урал бордозь вольяськем шаер вылэ сютэмлэн съод вужерез жутскемын...» («Землю, раскинувшуюся от Волги до Урала, накрыла черная тень голода...») [Кельдов 1931, с. 108]. Голод-смерть имеет устрашающий антропоморфный облик: «Кузесь вамышьяса, сютэм улон лыктэ, вормонтэм, дугдытыны луонтэм кужым сямен погыляса, пудоез, адямиез турна. <...> Бадзым усы сямен, гуртьёс вылтй ортче... <...> Пичизэ но, пересьсэ но люктэк ас улаз пачкатыя» («Шагая длинными шагами, идет голодная смерть, накатывая как непобедимая, неостановимая сила, косит скотину и людей. <...> Как большая борона проходит по деревням... <...> И маленьких, и старых, не разделяя, давит под собой») [Кельдов 1931, с. 76–77]; «Сютэм азылань вамыштйз. Соин эшласькыса нюжтйськыз төл. Жуэтйзы төльёс, шимес куаразы нимтэм но лыдтэм шйёслы ватон гурен кылйськыз» («Голод шагнул вперед. Вместе с ним потянулась зима. Свистели ветра, их жуткий голос звучал похоронной мелодией для

безымянных и бесчисленных трупов») [Кельдов 1931, с. 77]. Если смерть представлена некоей страшной персонифицированной силой, то люди изображены, как смерть: «Визьтэмдем синмо, мычиськем лыос вылазы ёуж но съод ку кыскем улэп шойёс калгизы но калгизы» («Бродили и бродили живые трупы с сумасшедшими глазами, с натянутой на выпирающие кости желтой и черной кожей») [Кельдов 1931, с. 77].

Знаменательно, что М. Кельдов воссоздает симфонию смерти в то время, когда существовало табу на его изображение в удмуртской литературе. Здесь можно провести параллель с рассказом Г. Медведева «Сютэм ар (1921)» («Голодный год (1921)», 1928), в котором присутствуют страшные натуралистические сцены поедания людей людьми, однако в этом случае трагизм снимается за счет «дидактического» финала, где дается рецепт исправления ситуации: от засухи можно спастись с помощью многополья. В произведении М. Кельдова нет подобного «смягчения», возможно, по причине его незавершенности. Как бы то ни было, эмоциональная атмосфера воссозданного художественного мира чрезвычайно угнетающая.

На наш взгляд, в незаконченном произведении М. Кельдова проглядывают жанровые черты повести. «Вишур» повествует о нескольких семейных историях. Автор акцентирует внимание на том, что в каждой семье свои взаимоотношения, свой микроклимат. Большое сочувствие и жалость вызывает семья Кати, где маленькая Анна плачет от голода, а девятилетнего Олександра такая жизнь гонит из дома. Ненависть и страх живут в доме Кырныжа, где хозяин всех подчинил себе, где бедного Аркаша попрекают куском хлеба. Косьта же – заботливый отец и муж, в доме которого всегда есть гости, пришедшие не только за помощью, но и за дельным советом.

Действие в произведении завязывается в начале зимы, когда после долгой разлуки (7 лет) Сергей возвращается домой и через четыре дня вновь уходит навсегда. Герой, прибывающий из другого мира в родную деревню и преобразующий ее пространство, в литературе данного периода является типичным. Однако персонаж М. Кельдова возвращается, чтобы уйти. Сцена ухода Сергея и его прощания с женой описана достаточно развернуто, вызывая сочувствие к разлученным обстоятельствами людям: «Сергей, гурт пала берытскыса, сизьым зорен котмем, вамыштэмлы быдэ кыдёке кылись гуртсэ адзиз» («Сергей, обернувшись назад, увидел семь раз омытую дождями деревню, с каждым шагом остающуюся все дальше и дальше») [Кельдов 1931, с. 71]. Основное сюжетное время в рассказе приходится на суровую и голодную зиму. Действия разворачиваются преимущественно в одном месте, деревне Вишур (о чем собственно говорит название произведения), в течение примерно трех месяцев. Одновре-

менно автор подчеркивает масштабность бедствия («От Волги до Урала»), усиливая трагизм изображенных картин.

Намеренно или случайно автор-повествователь актуализирует числа 3, 7 и 9, магический смысл которых известен давно и словно заставляет забыть читателя о точном времени, об историческом контексте, унося его в небытие, где царствуют голод и смерть.

Острый социальный конфликт, прямолинейное изображение бедных и богатых, присутствующие в незаконченной повести М. Кельдова, думается, были какой-то попыткой писателя реабилитироваться после скандально известных рассказов «Кристосэз вузась (Семен Туринлэн верамез)» («Христопродавец (Рассказ Семена Турина)», 1929) и «Бегентыло» (1929), в которых центральными образами являются трагические фигуры служителя церкви и кулака. Однако дописать произведение ему было не суждено...

Литература

1. Кельдов, М. Вишур / М. Кельдов // Ми вормоы: Альманах / ВУАРП. – Ижкар : Удкнига, 1931. – С. 70–87.

1.1.4. Художественное своеобразие пьесы Игнатия Гаврилова «Кезьыт ошмес» (Арекеева С. Т.)

Игнатий Гаврилович Гаврилов (1912–1973) – один из самых талантливых удмуртских драматургов, автор многочисленных пьес. Долгие годы спектакли по его произведениям составляли стержень национального репертуара. Секрет мастерства Гаврилова-драматурга, несомненно, заключался в том, что он был тесно связан с театром: служил актером, был художественным руководителем, режиссером театра. Таким образом, «практическое знание законов сцены благотворно сказывалось на художественном уровне его пьес, их сценичности, и не случайно коллектив театра всегда с большим интересом встречал каждую новую его пьесу» [Ложкин 1982, с. 8].

И. Гаврилов написал около 50 пьес, разнообразных по тематике и жанрам, особый интерес среди которых представляет пьеса «Кезьыт ошмес» («Холодный ключ»). В 1953 году (практически через 20 лет!) драматург переделал изданную в 1935 году драму, вызвавшую немало нареканий со стороны критиков: мол, в пьесе показано волнение бедняков только в одной деревне, да и оно не имеет политического характера. Какие же поправки внес И. Гаврилов в свою пьесу, и как это отразилось на ее художественной достоверности?

Дискуссионным остается и вопрос о жанровом характере пьесы «Кезыт ошмес». В большинстве случаев ее называют драмой. В то же время В. Ложкин отмечает, что пьесу «по всем основным признакам можно отнести к жанру трагедии» [Ложкин 1982, с. 7]. А. Ермолаев также причисляет эту пьесу к трагедии [Ермолаев 1987, с. 228–229]. Насколько справедливо? Кратко уделим внимание и этой проблеме.

Ряд критиков отмечает, что особенностью системы персонажей в пьесе является их резкая поляризация. Так, Н. Кралина подчеркивает: что «ощущается нарочитость деления персонажей на положительных и отрицательных, причем если первые романтически героизируются, то вторые типизируются средствами гротеска» [Кралина 1988, с. 163]. Все это диктует необходимость еще раз заострить внимание на образах героев, которые, по нашему мнению, явно выходят за рамки заданных социальных масок, демонстрируя неоднозначные человеческие проявления.

Одно из главных отличий переписанной пьесы «Кезыт ошмес» (1953) состоит в том, что автор ввел нового героя – питерского рабочего-большевика Никиту Лаврентьевича Ковалева: его, сбежавшего из тюрьмы, укрывает от преследователей батрак Беглой. Предназначение нововведенного персонажа очевидно: Ковалев в статусе наставника-идеолога обуславливает «революционное перерождение» Беглой; именно под влиянием ссыльного революционера «ученик» начинает осознавать необходимость общенародной борьбы с классовым врагом в неразрывном единстве удмуртов и русских, рабочих и крестьян. Включение Ковалева в развитие сюжета явно «притянута за уши», соответственно и диалоги данных героев, как правило, звучат искусственно, напыщенно и пафосно. Причем их революционно-политическая составляющая усиливается после того, как Беглой проходит солдатчину, принимает участие в русско-японской войне, сближается с политическими под Порт-Артуром, затем, сбежав из тюрьмы, возвращается на родину. Данные сюжетные перипетии характерны именно для переписанного варианта пьесы, где драматург явно стремится нарисовать образ эволюционирующего героя: от униженного страдальца, одинокого бунтовщика до сознательного борца с угнетателями, способного поднять за собой народные массы. Обратим внимание на его пламенную, наполненную патетикой речь, которую он произносит перед возлюбленной Жагой: «Асьмеос быдэс шаере адскымон тыл жуатом. Азьвыл дыръя мон калыклэсь пегай, нош табере калык азе потыса, калыкен ёош кутскисько вирюисъёсын жугиськыны. О, Жага! Калык – со бадзым кужым. Со кужымез уз вормы ачиз эксэй но...» («Мы зажжем видимый всему миру огонь. Раньше я прятался от народа, а теперь иду впереди народа и вместе с ним начинаю бороться с кровопийцами. О, Жага! Народ – это большая сила. Эту силу не победит даже сам царь...») – *удмуртские тексты*

приводятся в дословном переводе автора) [Гаврилов 1953, с. 59–59]. Эти высокопарные слова явно чужды органике героя.

В переработанной пьесе И. Гаврилов усилил остроту социального конфликта, уделив особое внимание жестокосердию представителей имущего класса. К примеру, во 2-м варианте пьесы Беглой узнает о том, что виновником гибели его матери является не кто иной, как богатей Юска, цинично разыгрывающий роль его отца-благодетеля.

В 1-м варианте пьесы, напротив, показана жестокость бедняков. Так, крестьяне от безысходности и отчаяния убивают урядника Жигана, попа Вениамина и его жену. Следовательно, перерабатывая пьесу, драматург меняет акценты, наделив простых людей кротким незлобивым характером, а богатеев и представителей власти – исключительной безжалостностью и бессердечием. Так, проявляется тенденция очеловечивания, гуманизации образов обездоленных бедняков. Однако это не распространяется на Беглоя, который и в первом, и во втором варианте пьесы одержим испепеляющей классовой ненавистью.

Исследователями уже многократно отмечалось, что Беглой И. Гаврилова стоит в ряду таких типологически близких героев удмуртской литературы, как Беглой М. Можгина из поэмы «Беглой», Матй из одноименной повести Кузубая Герда, Шактыр беглой из рассказа И. Соловьева «Кузь нюк» («Длинный лог») и некоторых других. Отличие персонажа И. Гаврилова в том, что он не просто жертва невыносимых обстоятельств: герой наполнен энергией отмщения за несправедливость. Его кредо: «Сьӧсьӧслы кидэ эн сёт. Зеч ке каризы, нушы жут, вӧсь ке каризы – тйрдэ урды» («Не подавай руки богатеям-хищникам. Сделают тебе добро, подними дубину, сделают больно – подними топор») [Гаврилов 1953, с. 38–39]. Характерно, что в издании 1953 года герой воспринимает этот принцип как заповеданный Ковалевым и в свою очередь наследует его другому-солдату. «Вань йыркурме, курадземме тйляд йыр вылады куштысал, собере асьтэдыс улэпкын гуэ согысал. Нош вылады быдэс гурезь быдза из понысал. Со изэз шунды азын зырдатыса, кулэм берады но пыжыса курадзытысал» («Всю свою ненависть, страдания сбросил бы на ваши головы, потом вас самих закопал бы заживо в яму. А сверху бы положил большой, как гора, камень. Накалив этот камень на солнце, мучал бы вас даже после смерти») [Гаврилов 1953, с. 50], – отвечает Беглой уряднику Жигану, противостояние с которым во втором варианте пьесы развивается особенно остро-напряженно. Впрочем, именно Жиган озвучивает «диагноз» Беглоя: «Кышкыт висёнэн висиськод. Аслад йыркуреныд дуннез тон огнад уд берыкты» («Опасной болезнью болеешь. Своей ненавистью ты мир не переделаешь») [Гаврилов 1953, с. 50].

Одну из ведущих ролей в развитии действия, в том числе в трагическом исходе судьбы Беглоя, в обоих вариантах пьесы играет Бӧдёно, дочь Юски.

Вообще, данный персонаж – несомненная авторская удача. В целом, Бөдөно – отрицательный персонаж. Её некрасивая внешность, о которой знает она сама, а также не дают забыть окружающие люди, представлена в традиционном ключе: в литературе данной эпохи дети богачей, как правило, показываются либо глупыми, либо безобразными, либо недотепами. Вместе с тем, Бөдөно проявляет себя в произведении как живой человек: ошибающийся, страдающий. Она – заложница своей любви и привязанности, не находя в себе сил отступить от человека, который не питает к ней чувств.

Первоначально Бөдөно не теряет надежды изменить ситуацию, именно с этой целью она объясняется с возлюбленной Беглой – Жагой: «Мон озьы но шудтэм. Туж шудтэм. Бамы но шадра... ой, чок, уг вера... Тон чебер. Тон мукетсэ шедьтод» («Я и так несчастлива. Очень несчастлива. И лицо рябое... ой, нет, не буду говорить... Ты красивая. Ты другого найдешь») [Гаврилов 1953, с. 44]. Самоуничжительная откровенность, проявленная Бөдөно перед соперницей, приоткрывает в ней человека, способного усмирить свою гордыню: «Тон мынэсьтым йырма кур кариськод. Озьы ке но, мон тыныд вожме уг поттйськы. Мон синмаськисько тыныд. Тынад котькинэн визьмо вераськемед луэ. Котькинлы, яратыса, капчи сюлмын ваземед луэ. Нош мынам уг. Мон урод адыми. Монэ нокин уг яраты» («Хоть ты меня и злишь, я на тебя не сержусь. Я восхищаюсь тобой. Ты со всеми умеешь по-умному разговаривать. К каждому можешь обращаться с любовью, с открытым сердцем. А я не умею. Я плохой человек. Меня никто не любит») [Гаврилов 1953, с. 44]. Однако, расписываясь в своих слабостях, Бөдөно продолжает оставаться двуличной и коварной: она переходит в наступление и решает устранить Жагу со своего пути. В образе Бөдөно соединены «мужские» и «женские» черты характера, но «мужские» выражены ярче: она агрессивна, напориста, в ней чувствуется сила духа.

Страсть мести за неразделенную любовь съедает душу героини, и она в конце концов решается погубить и Беглой. По существу, Бөдөно и Беглой – близкие друг к другу страстные натуры, которых объединяет сила ненависти и желание отомстить своим врагам. О похожести героев говорит и тот факт, что они оба погибают, сгорают в пламени гнева и ярости. И это, среди прочего, приближает пьесу к трагедии. Бөдөно цельна, она умеет использовать людей (Сельпона, Жигана) для выполнения своих замыслов, но сама неподкупна, она смеется над теми горе-женихами, которые рассчитывают на ее богатство. Девушка манипулирует всеми, кроме Беглой, и ее любовь-ненависть к нему воистину трагедийна.

Драму неразделенной любви здесь автор осложняет социальным неравенством героев. Однако суть страданий, пережитых девушкой, понятна каждому

человеку. Именно поэтому Бөдөно – героиня далеко не однозначная, вызывающая не столько неприятие, сколько сочувствие.

Одним из ведущих образов в пьесе «Кезыт ошмес» является Юска, деревенский староста. В ремарке автор подробно описывает его одежду, соответствующую статусу богача. Уточнение, касающееся палки в руках Юски и фигурирующее только во 2-м варианте пьесы, воспринимается как излишне-прямолинейное, раскрывая тираническую ипостась персонажа. В целом, в 1-й версии Юска более человечен, он общается с народом, а не кричит. «Визьмын но кужмын тыршыса ужад ке, тонэ нокин но урод уз кар» («Если по-умному, вкладывая силу, будешь работать, тебя никто не будет обижать») [Гаврилов 1935, с. 35], – поучает он бедняков.

В то же время в обеих версиях драмы герой нарисован преимущественно в комическом ключе: над ним смеются и потешаются. В произведении актуализирована стихия народного смеха. Ругательства, бранные слова, которые весельчак и балагур Тугай открыто адресует Юске, – элементы «площадного слова» (Бахтин). Они свидетельствуют о том, что народ выходит из-под власти богача, народ духовно свободен.

Кульминационным эпизодом в пьесе является сцена свадьбы, где вместо желанной невесты Жаги Юске подставляют женщину-солдатку Съод Сандй. Известно, что замена (инверсия) – традиционный элемент свадебного ритуала, но здесь она используется как способ наказания богача. «<...> изображение сельской свадьбы, вообще сельской жизни свидетельствует о мастерстве в построении сюжета <...>, – пишет венгерский ученый П. Домокош. – Противоречия между бедными и богатыми, например, традиционные пары богатый старик – жених и бедная красавица, красивый батрак и безобразная кулацкая дочь, и остроумная, ловкая замена пар – основные ситуации драматургии приволжских народов, которые находим и в пьесах Гаврилова, но он вводит в счастливую встречу возлюбленных и мотив революции» [Домокош 1993, с. 168].

Прием «перевертыша», в буквальном и переносном смысле, встречается в сюжете пьесы и в других случаях: к примеру, Тугай и Назар подвешивают Юску за ноги («йырчукин»); Беглой катается верхом на Жигане. Из этого же ряда размышления Юски: «Мар луиз та дуннеын? Мар луиз та калыкен? Ваньмыз ик йырчукин кымаське, ваньмыз ик киулысь вольтче» («Что произошло на этом свете? Что случилось с этим народом? Все переворачивается вверх тормашками, все ускользает из-под рук») [Гаврилов 1953, с. 63]. И хоть скоро потерянности героя сменяется яростной решимостью отомстить, проскользнувшие нотки драматизма приоткрывают другого человека, жалкого и несчастного, не готового к бунту бедняков и к тому, что власть ускользает из его рук. Юска, как и его несчастная дочь Бөдөно, одинок.

Все эти особенности говорят о том, что перед нами пьеса-драма, в которой драматизм местами доходит до трагизма и сочетается с комизмом. Примечательно, что А. Ермолаев выражает свое несогласие с театральной трактовкой пьесы: «Малы меда Удмурт театр «Кезыт ошмесэз» но берло пуктыкуз комедия кариз? Зэм ик-а сыче серемес ужъёс сярись маде драматург трагедины туж матын луись драмаяз» («Почему же Удмуртский театр в последней постановке сделал «Кезыт ошмес» комедией? В самом ли деле о таких смешных делах рассказывает драматург в своей драме, очень близкой к трагедии?») [Ермолаев 1987, с. 55].

Таким образом, пьеса И. Гаврилова претерпела изменения, связанные с введением образа Ковалева и изображением его революционизирующего воздействия на главного героя Беглоя, который в 1-м варианте более соответствовал фольклорно-романтическому типу. В окончательном варианте образ этого героя стал менее достоверным, возобладали его соцреалистическая заданность. В то же время некоторые персонажи приобрели большую цельность и объемность, к примеру, Сельпон, Жиган.

В целом можно говорить о том, что пьеса в чем-то, несомненно, выиграла, стала художественнее, в чем-то проиграла. Лучшими ее чертами являются противоречивая неоднозначность героев, замысловатое сочетание драматизма и комизма и др. И следует согласиться с П. Домокошем, который справедливо отмечает: «Автору почти удалось осуществить синтез национального и политического: потерпевшая поражение революция 1905 года является фоном жизни небольшой удмуртской деревни. И здесь отзываются на всемирную классовую борьбу, хотя и приглушенно, и помимо исторических значимых деяний здесь даны и личные судьбы» [Домокош 1993, с. 167].

Литература

1. Гаврилов, И. Г. Кезыт ошмес / И. Г. Гаврилов. – Ижевск : Удгиз, 1935. – 60 с.
2. Гаврилов, И. Г. Кезыт ошмес / И. Г. Гаврилов // Гаврилов И. Г. Кезыт ошмес. Пьесы. – Ижевск : Удмуртия, 1953. – С. 3–68.
3. Домокош, П. История удмуртской литературы / Пер. с венг. В. Васовчик. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 448 с.
4. Ермолаев, А. А. Игнатий Гаврилович Гаврилов / А. А. Ермолаев // История удмуртской советской литературы: В 2 т. – Устинов : Удмуртия, 1987. – Т. 1. – С. 224–240.
5. Ермолаев, А. А. Юбилеен валче малпанъёс. Игнатий Гавриловлэн вордскемез дырысен – 75 ар / А. А. Ермолаев // Молот. – 1987. – № 3. – С. 53–56.

6. Кралина, Н. П. *Драматургия и театр / Н. П. Кралина // История удмуртской советской литературы: В 2 т. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – Т. 2. – С. 160–172.*

7. Ложкин, В. В. *Сценическая история пьес И. Г. Гаврилова / В. В. Ложкин. – Ижевск : Удмуртия, 1982. – 112 с.*

1.1.5. Проблематика пьес Е. Ефремова «Война дыръя салдаткалэн улэмез» и К. Яковлева «Сюртэм Карпа» (Арекеева С. Т.)

В удмуртской драматургии 1920–1930-х годов выделяется пласт пьес, в которых подняты проблемы, связанные с войной. Это «Война дыръя салдаткалэн улэмез» («Жизнь солдатки во время войны», 1926) Ефима Ефремова, «Войналэн ёечез» («Польза от войны», 1928) Михаила Тимашева, «Сюртэм Карпа» («Безрогий Карпа», 1929) Константина Яковлева и др. Тематика войны в удмуртской драматургии рассматриваемых лет более четко просматривается в пьесах Е. Ефремова и К. Яковлева.

Ефим Ефремов, один из малоизвестных ныне писателей, в 1930-е годы был репрессирован. Он вошел в историю удмуртской литературы как автор единственного произведения. Удмуртский литературовед А. Г. Шкляев отмечает: «Судя по данной пьесе, из Ефима Ефремова должен был бы получиться очень и очень хороший драматург. Будучи напрасно обвиненным в участии в организации «молодых эсеров», он не успел раскрыться в полной мере» [Шкляев 1995, с. 403].

В пьесе показана жизнь молодой семьи – Такъян (Татьяны) и Горей (Григория). Молодого мужчину призывают на военную службу. Новобранец и сам не хочет идти на войну, и родители не хотят отпускать сына на бойню с неизвестным «германцем» («германь»). В то же время драматург акцентирует внимание на позиции молодого студента Петра, который очень легковесно относится к войне, убеждая домашних Григория, что она не будет долгой: «Войналэсь кышкано өвёл, мон тйледлы шуи. Германь калыкез вуоно арняёзь ик зучьёс изыёсынызы лэзяса быдтозы» («Я вам сказал: войны не надо бояться. Русские уже к следующей неделе закидают германцев шапками» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Ефремов 1926, с. 6–7]. Итак, с одной стороны, вырисовывается естественный ужас перед неведомой войной, страх погибнуть в ее огне и боязнь потерять близкого человека (Григорий и его семья), с другой, – поверхностное представление о тяготах войны, легкомысленный подход к ее оценке (Пётр).

Нельзя не заметить, что в пьесе исподволь актуализирована проблема учености – неучености. К примеру, Григорий из-за своей безграмотности не имеет

возможности вовремя ознакомиться с официальным извещением о мобилизации на войну, и ему грозит наказание; помимо всего, герой плохо ориентируется в реальной ситуации, у него ограниченный кругозор. Но самое главное, Пётр и Николай, благодаря тому, что они являются студентами, в отличие от Григория, не призываются на войну.

В сюжетных перипетиях пьесы особенно важное место принадлежит Николаю, учащемуся сельскохозяйственной школы. Приехав домой на каникулы, он заходит в гости к Григорию и его семье, где к нему относятся с почтением и подобострастием, уважая его «ученость». Так, в самом начале пьесы обозначается оппозиция: Григорий, темный, боязливый человек, «нюня», как его называет жена, и Николай, уверенный в себе, грамотный, не обремененный призывом на непонятную, страшную войну.

Наиболее интересный образ в пьесе – это Татьяна, с самого начала раскрывающаяся как противоречивая натура. Когда становится известно, что мужа мобилизуют на германскую войну, она, казалось бы, впадает в отчаяние, восклицая, как теперь без него будет жить. Но затем ее больше волнует, как бы она не пострадала из-за того, что Григорий задерживается идти на призывной пункт. Героиня явно не уверена в своей верности мужу, т. к., не испытывая к нему глубоких чувств, боится не удержаться от разгульной жизни. Наконец, для нее возникает искушение в виде подруги, которая рассказывает о том, что Николай якобы интересовался Татьяной.

В диалогах и монологах раскрывается мятущаяся душа героини, запутавшейся в своих чувствах. Ей кажется, что она не любит своего мужа, её сердце тянется к Николаю. «Горейме уг яратїськы. Куддыр ас сяменым малпасько, яратїсько кадь шуса, но сюлмы уг яраты. Озы ик ма карны ёрмыса ульїсько» («Григория своего не люблю. Иногда мне кажется, что люблю, но сердце не любит. Так и живу, не зная, как быть») [Ефремов 1926, с. 13], – анализирует она себя.

После ухода Григория на войну Татьяна встречается с Николаем. Монологи отражают переживания героини, которая предвидит катастрофу в своей личной судьбе: она понимает, что Николай никогда на ней не женится, Григорий может выгнать из дома, в родительском гнезде никто ее не ждет. Грубость, которую она демонстрирует по отношению к свекрови Пурге, как и драка с ней, психологически обусловлены чувством внутренней вины изменщицы. Татьяна ищет виновных в сложившейся ситуации и обвиняет в сводничестве подругу Наталь.

В пьесе есть ряд и других психологических «жестов», подчеркивающих внутреннее смятение главной героини. Так, после прочтения долгожданного письма от Григория Татьяна высказывает тайную мысль, которая звучит безжалостно и предательски: «Жоггес коть мед кымысаз пуля йётсал, умойгес лусал»

(«Хоть бы побыстрее ему пуля в лоб попала, было бы лучше» [Ефремов 1926, с. 25]. С другой стороны, за этим явно просматривается страх за себя, боязнь разоблачения.

О Григории первоначально все высказываются уничижительно: Наталь называет «öвöлтэм» («никакой, никудышный»), Николай – «шöтэм мурт» («некрасивый человек»): «...тынад Гореедлэн одйг кеньыр быдча но визьмыз öвöл ук, сыҗе муртэз скал нюлымтэ кунян калыкьёс шуо» («...у твоего Григория нет ни крупинки ума, такого человека в народе называют неоближенный теленок») [Ефремов 1926, с. 27]. Однако, Николай двуличен: во-первых, он не любит Татьяну; во-вторых, за ее спиной хорошо отзывается о Григории, тем самым осуждая жену, не ценящую своего мужа: «Гореез урод кариськод. Горей бен малэсь кылемын. Синмыз но, пыдыз но, йырыз но вань, шöтэм ке шöтэм со, мынам сямен, номре öвöл, чеберен улоно öвöл» («Григория плохим считаешь, унижаешь. Чем же он плох. Глаза, ноги, голова – все на месте. То, что не красив, так это, по мне, ничего не значит, красота – не главное») [Ефремов 1926, с. 28].

Вернувшись домой нежданно, обманутый муж Григорий, как в классических комедиях, прячется за шкаф и подслушивает разговор любовников. Неслучайно А. Г. Шкляев пишет, что эта пьеса скорее похожа на водевиль, чем на драму [Шкляев 1995, с. 403]. Однако, на наш взгляд, хотя и проявляются в произведении элементы водевиля, на самом деле, она ближе к психологической драме.

Разоблачив жену-изменщицу и ее возлюбленного, Горей берет с них слово, что их связь больше не повторится. Герой, который нравственно выше своих обидчиков, демонстрирует ум и моральное превосходство: «А тон, Микол, кызы тынад возытэд öвöл, дышетскем муртлы, кышноёс дортй ветлыны. Тыныд кулэ пеймыт удмурт калыкез дышетыны, тон, дышетэм интйе, кышноёс, салдаткаёс дортй ветлйськод. Эх, ма тйледын, визьтэм муртьёсын, вераськыса улод» («А ты, Николай, как тебе не стыдно, грамотному человеку, ходить по бабам. Тебе надо просвещать темный удмуртский народ, а ты, вместо того, чтобы учить, ходишь по солдаткам. Эх, да что с вами, дураками, говорить») [Ефремов 1926, с. 30]. Таким образом, позиция «умный» – «глупый» в карнавальном духе зеркально меняется. В действительности, устами Григория озвучивается одна из главных идей пьесы. Писатель изначально формулирует свою просветительскую задачу в Предисловии пьесы: «Та шудонысь удмурт калык аслэсьтыз 7 ар чöже война вылтй улэмзэ адзоз. Тае адзыса, укылтэм сямьёссэ умой карыны азыпала тыршоз» («Из этой пьесы удмуртский народ увидит, как он жил в течение 7 военных лет. Увидев, в последующем постарается свои дурные нравы сделать хорошими») [Ефремов 1926, с. 3].

В третьей части пьесы показана гражданская война, во время которой соперники-мужчины оказываются в противоположных лагерях: Григорий воюет на стороне красных, Николай – белогвардеец. Теперь уже Николаю Татьяна желает, чтобы пуля попала ему в лоб: здесь проявляется психология униженной, обманутой женщины. Когда белый офицер Николай снова предлагает Татьяне продолжить отношения, она гневно отвергает его предложение. Перед читателем (зрителем) возникает образ обновленной женщины, искренне любящей своего мужа, независимо от его принадлежности к красным или белым.

В пьесе представлен интересный диалог между Татьяной и удмуртским солдатом:

Такъян. А ты, салдатик, не знаешь, которой лучше, белой или красной?

Уд салдат. О-о, белой лучше. У белой и сакар и белый клёб и опичер корошой одежда кодят, а красной без штанов бегают.

Такъян. А красный опичер такой же плохой, как и белой?

Уд солдат. Ок, баба, баба, зачем ты так баешь. Белой опичер корошой, толстой, высокой. <...> Одежда баской.

[Ефремов 1926, с. 34].

С одной стороны, здесь проявляется чуждость братоубийственной войны крестьянскому сознанию, которому неведомы глубокие корни классового противостояния, тем более женщине. Это раскрывается и в вопросах, которыми задается Татьяна: «Малы меда озы жугисько, мазы окмымтэ. Горд-тöды, тöды-горд, бен малы озы шуо, ноказыы но уг валаськы» («Почему сражаются, что не поделили. Красный-белый, белый-красный, никак не пойму, почему так называют») [Ефремов 1926, с. 31]. В то же время создается ощущение, что в вопросах, которые Татьяна задает удмуртскому солдату, есть личный подтекст: она пытается что-то понять о своих мужчинах – Григории и Николае; для нее «красный» и «белый» – лично-значимые цвета.

Мягкотелый, не уверенный в себе Григорий, боящийся погибнуть на империалистической войне, в Гражданскую войну преобразается. Теперь это человек, которому понятны и близки цели борьбы, человек, осознавший себя частью большой силы: «Мон йырге но уг жаля: озы куанер калык понна жугисько. Соин ик тйнь шуисько, оло, туннэ ик быро» («Я голову свою не пожалею, так буду сражаться за бедный народ. Потому и говорю, что, может, сегодня же погибну») [Ефремов 1926, с. 36]. Если Григорий мужает и взрослеет, то Татьяна – через ошибки – прозревает. «Э, мусо Горее, али гинэ мон тынэсьтыд валай куанер удмурт понна жугиськемдэ. Зеч мед улос пачкаса улэм удмурт калык» («Эх, милый Григорий, только теперь я поняла, что ты борешься за бедный удмуртский народ. Да здравствует удмуртский народ») [Ефремов 1926, с. 40], – говорит героиня в финале пьесы. Безусловно, слова, произносимые и Григорием, и

Татьяной, очень пафосные. Кроме того, можно сказать о некоей подмене ценностных подходов: ранее героиня признавалась, что ей безразлично, на стороне белых или красных ее муж. Действительно, нужно признать, что в финале пьесы автор делает свою героиню чересчур политически-сознательной. В то же время предложенный поворот возможно интерпретировать и таким образом: вместе с мужем Татьяна принимает и его идеалы, несмотря на то, что они для женщины вторичны, она наконец вникает в смысл борьбы, в суть того дела, которым занят любимый человек.

Использованные в драматическом произведении фабульные ходы, по видимому, говорят о том, что автора волнует, как из-за войны деформируются нормальные человеческие связи, рушится семья, деградируют человеческие нравы, становятся очевидными хрупкость семейных устоев, ущербность человеческой природы. Драматург завязывает в пьесе такой узел, при распутывании которого герои раскрываются с разных сторон. Несмотря на то, что в драматическом произведении важное место занимает изображение войны между красными и белыми, здесь первоначален любовный конфликт, и запутанные отношения мужчины и женщины находятся на первом плане. В других произведениях конфликт подобного рода – на периферии. В какой-то степени противостояние главных героев в гражданской войне – следствие личного конфликта, любовного «треугольника»: Григорий – Татьяна – Николай, что весьма необычно для драматургии данного времени. Условно можно сказать, в семье Татьяны «гражданская война» началась до исторических событий, свершившихся в 1918–1920-е гг.

Константин Сергеевич Яковлев (1890–1937) в пьесе «Сюртэм Карпа» также обращается к теме Гражданской войны.

В первых двух частях драматического произведения неспешно и развернуто, фокусируя внимание на ряде этнографических деталей, показан свадебный обряд. Ольгу против ее желания выдают за сына богатых родителей – Митрофана, а на самом деле она любит бедняка Емельяна, однако замужество поневоле и связанная с этим личная драма героини первоначально находятся на втором плане. Второе действие заканчивается столкновением соперников, после которого драматург «переносит» своих героев в волостной военкомат, где на протяжении третьего действия разворачиваются наиболее острые коллизии, непосредственно связанные с гражданским противостоянием. Условно говоря, свадьба «переходит-перетекает» в гражданскую войну, которая обуславливает соответствующую расстановку действующих лиц.

Как и в драме Е. Ефремова «Война дыр'я салдаткалэн улэмез», в пьесе «Сюртэм Карпа» муж героини и ее любимый оказываются по разные стороны баррикад: Митрофан – на стороне белых, Емельян – на стороне красных. Ольга

оставляет мужа и уходит к Емельяну. Когда она уже находится в положении, возлюбленный увлекается другой девушкой – Граней. Таким образом, если в пьесе Е. Ефремова любовно-мятущейся героиней является социально и политически индифферентная Татьяна, то в драме К. Яковлева комиссар Красной Армии Емельян мечется между Ольгой, близкой по классу, и социально-«чуждой» Граней, которая происходит из интеллигентских кругов. Символично, что по отношению к Гране героями используется метонимическое обозначение «векчи куско» («та, что с тонкой талией»), подчеркивающее принадлежность девушки к иному, враждебному, классу, что подтверждается и ее мещанско-потребительскими интересами. К примеру, она требует от Емельяна обеспечить себя вещами и продуктами, которые находятся в его ведении: «...тынад татын потребобществоись ваем басмосыд, сакыред вань шоддйське. Мыным куинь-ньыль платья тыр басма, одйг-ог пуд сакыр сётыны кос али» («...чувствуется, у тебя тут имеются приобретенные на заем потребобщества ткани, сахар. Распорядись-ка, чтобы мне выдали материи на три-четыре платья да один пуд сахара») [Яковлев 1929, с. 42]. Один из ведущих героев пьесы, Сюртэм Карпа, именем которого названо произведение, производит свою, личностную, «дифференциацию» возлюбленных Емельяна: «Сураськисьгес уть Емельян но: весчи кускоен ми мар ужалом. Милемлы таш-таш, кирпич кадь кышно кулэ» («Немного запутался и Емельян: на что нам та, которая имеет тонкую талию. Нам нужна крепкая как кирпич жена») [Яковлев 1929, с. 46]. Карпа, исходя из своего житейского опыта, дает Емельяну мудрый совет: «Тон сётаки камисар ке но, пожалой, бедной класс луса адзиськиськод. Господае удгес тэриськы. Граня со сётаки нылкышно йыраз ишлапа нулдэ. Дышетйсь со, наставница назваться луэ. Господае потыса вуэмын. Кыззы-ось пролетария мурт господаен юрт шунтыны быгатоз... Оля нош тынад аслад паред. Со тынйсьтыд канфет уз куры, лаковой ката басьтыны уз косы. <...> Куриське бере, сьорад нуы тон сое. Мар адзоды, валче адзоды» («Ты хоть и комиссар, все равно к бедному классу относишься. До господ не дотягиваешь. Граня все-таки на своей женской головке носит шляпку. Она учительница, наставницей называется. Выбилась в господа. Каким-таким макарот пролетарий с госпожой смогут совместно дом обогревать... А Оля тебе ровня. Она у тебя конфет не попросит, лаковые туфли купить не потребует. <...> Коль просится, возьми ты ее с собой. Что суждено пережить, вместе переживете») [Яковлев 1929, с. 38]. Как можно увидеть из пьесы, Емельян далек от стереотипного образа неподкупного и бескомпромиссного красного командира в «кожаной куртке»: он запутался между женщинами, тяготится беременной Ольгой; вместо того, чтобы заниматься эвакуацией подвод, рефлексировать по поводу своей личной жизни.

В целом, для пьесы характерны не типичные для литературного контекста послереволюционного десятилетия образы бедняков и богачей, белых и красных. Очевидно, что идейно-художественные особенности пьесы обусловлены личной позицией К. Яковлева по отношению к Гражданской войне, которую писатель считал трагедией для крестьянина-земледелец: «Очень горевал-сокрушался, что у крестьянства нет своей партии. Если бы появилась такая партия, которая бы воевала и с белыми, и с красными, я бы, наверняка, с превеликим энтузиазмом работал в той партии. А партии не было. Не зная, как быть в сложившейся ситуации, я крепко ругал оба «цвета». И те, и другие разоряли удмуртское крестьянство...» [Цит. по: Шкляев 1995, с. 190].

В первой картине 3-го действия пьесы «Сюртэм Карпа» между подводчиками происходит диалог, обнаруживающий социальную разнородность и классовую вражду участников разговора, у которых собственный взгляд на действия Советской власти, на продразверстку: у богачей Ладимера – свой, у Испирдона, комбедчика, – свой. Вместе с тем, высказывания и тех и других пропитаны жизненной правдой. Так, в уста Ладимера вложена реплика о грабеже крестьян со стороны Советской власти: «(Большевик партия) умой тазатъяз ини кенось-ёсыз, гидьёсыз... Мар нянез, мар пудоез талазы, йырзы чигоньёс, весь уг тырмы на» («(Большевицкая партия) уже хорошо вычистила амбары, хлева... Сколько хлеба, сколько скота уже отняли, чтобы головы у них поотрывало, все им не хватает») [Яковлев 1929, с. 33]; «Мон кантрабуци гынэ 4 сюрс манет тыри яу... 200 пуд ю, куинь бугро кадесь скал нуса сётй» («Я только контрибуции уплатил 4 тысячи рублей... 200 пудов зерна, три коровы размером со сруб отдал...») [Яковлев 1929, с. 34].

Испирдон-комбедчик, объясняя свой страх перед приходом белых, признается в «грехах», связанных с насильственными действиями по отношению к богачам-односельчанам: «Комитетын ужам бере, кудзэ-кудзэ вось карытэк но ойлась. Закон косэ бере, мынам амалэ өвёл – сойзэ но, тайзэ но кыскытэк уг лу. Уске маин сюдыны-вордыны кулэ армимес» («Коль работал в комитете, некоторых и обидеть пришлось. Коль закон заставляет, у меня нет другого выбора: одно, другое приходится отбирать. А иначе как прокормить нашу армию») [Яковлев 1929, с. 37]. Диалог, в котором участвуют безымянный подводчик, Испирдон, Сюртэм Карпа и богачей Ладимер, с одной стороны, отражает поллярность интересов, непримиримость сторон. Вместе с тем обращает на себя внимание то, что в репликах главного героя, Карпы, отсутствует чувство классовой ненависти. Он говорит-высказывается, как простой человек из народа, который интерпретирует происходящие события согласно своей природной сути. В герое отсутствует агрессия, в нем подспудно сосредоточено некое примиряющее начало. Очевидно, что Карпа, за свою бесхребетность и мягкотелость

прозванный «Сюртэм» (Безрогий), не соответствует традиционному типу положительного героя.

Критика тех лет заметила нетипичность героя: «Все бедняки – какие-то слабые, бессильные. Отрицательные типы. Если Карпа на свадьбе был в первых рядах и проявлял себя геройски-активно, то во время гражданской войны он ничего не может сделать. Белые арестовали Емельяна и большевиков. Карпу одного оставили их охранять. Ему дали в руки ключи, а он, вместо того, чтобы выволить Емельяна, спокойно ложится спать у двери («арестного помещения» – С. А.)» [Пролетар ... 1932, с. 56].

По сюжету ключом воспользовалась Ольга, освободившая Емельяна из плена, тем самым доказав ему свою любовь и верность, умение прощать. Узнав о подлости и коварстве Грани и убедившись в преданности Ольги, Емельян остается с ней, заверяя ее в безвозвратности чувств к разлучнице: «Ыĉе-таĉе вожан выллем эн малпаськы – весчи куско быриз сьулмись, пыриез но ѓз ни кылы. Солы басма гынэ кулэ. Басмен ассэ котькинлы но вузалоз» («Не вздумай ревновать – та, что с тонкой талией ушла из сердца, не осталось и следа. Ей только материал для платья был нужен. Ради этого продаст себя любому...») [Яковлев 1929, с. 49].

Бездействие Карпы мотивировано тем, что, не владея русским языком, он не понял приказ белого офицера – охранять пленников. Получается, он и не охранял, и не освободил красного комиссара. Карпа – своеобразный маргинал, трикстер, играющий под дурака. Примечателен его диалог с белым офицером, названным «длинноусым»:

Кузь мыйыко: Ты что, дурак или большевик?

Сюртэм: Какой мы большевик, товарищ... эй, ваша благородья шуоно, лэся.

Кузь мыйыко: Не врешь?

Сюртэм: Наше плема такой – обманить не умеём, отес был такой, дедушка был такой, я такой же остал...

Кузь мыйыко: Ну, ну, вижу, что честный... А службу военную знаешь?

Сюртэм: Сё знаю, ваша благородья. Мы старой режимом полицейской десятской служил.

Кузь мыйыко: Ну, это хорошо, коли служил. Царю служил, большевикам служил, теперь нам служи... [Яковлев 1929, с. 46–47].

Как можно увидеть из реплики героя, он живо отклоняет версию своей принадлежности к большевикам или сочувственного отношения к ним, молчаливо соглашаясь с ипостасью «дурака». Карпа раскрывается как вполне естественный человек, который, с одной стороны, трудно ориентируется в реальности, с другой стороны, под видом дурака изрекает жизненные истины. В определенной степени он подпадает под тип, описанный В. Гудковой: «Из острых и

смешных шуток героев в пьесах 1920-х гг. вырисовывается образ «другого народа», лукавого, трезво оценивающего поступки властей, способного предвидеть развитие событий и упорно помнящего о своем интересе. Социалистические «шуты» по-прежнему не просто воплощают народную точку зрения на происходящее, они и есть «неорганизованный» российский народ» [Гудкова 2007, с. 20]. Л. Якимова, рассматривающая повести Л. Леонова о революции и гражданской войне, данный тип героев – на фоне вершителей революционных событий, отважных рыцарей и героев, великих личностей – называет «мелким», т. е. соотносимым с понятием «народ», «население», «жители»; по ее мнению, это обыкновенный человек, в личное бытие и душу которого революцию экспортируют, вносят со стороны <...>» [Якимова 2007, с. 11].

В отзыве К. Ошмеса (К. Иванова) были отмечены все те моменты, которые не совпадали с социально-классовой трактовкой образов героев, классовых взаимоотношений в деревне и т. д. Неслучайно и время появления данного отклика, когда автор пьесы, К. Яковлев, вместе с выдающимся удмуртским поэтом Куземаем Гердом и другими ярчайшими представителями удмуртской интеллигенции, был объявлен врагом народа, националистом: «Мар мында гражданской ож дыръя куанерьёс пöлын геройёс вал! Мар мында куанерьёс, кужымзэс жалятэк, кышкатэк Совет власез юнматон котырын ужазы, ужало но! Сое Яковлев чик уг адзы. «Туноос» нимо веросаз сямен, куанерьёсыз сереме уськытэ, соосыз ултйя, соос шоре классовой тушмон синьмын учке. Та ужез нокызы но «случайно» шуса вераны уг яра. Та пьеса нош ик огпол Яковлевлэсь классовой тушмон мылкыдэн малпаськемзэ возматэ. Веросаз но, шудон пьесаяз но Яковлев К. куанерьёсыз сереме уськытэ. Яковлевъя куанерьёс ужаны уг быгато, уз но пишмытэ. Озы тыни Яковлев социализм пуктонэн нюръяське. Яковлев ас пьесазэ «гордманы» курадзем вылэм: Горд армилэсь вуэмзэ адзыса (пьесалэн пумаз), Сюртэм Карпа, Испирдон, Емельян но туж шумпото. Озы ке но соослэн шумпотонзы, азыло ужзэс тодэ уськытыса, «искусственной» луса кошке, сюлме уг пыча» («В Гражданскую войну сколько было героев среди бедноты! Сколько бедняков бесстрашно, не жалея сил, трудились и трудятся во имя укрепления Советской власти. Этого Яковлев вообще не видит. Как и в рассказе «Туноос» («Ворожеи»), он высмеивает бедняков, унижает их, смотрит на них глазами классового врага. Эту ситуацию никак нельзя назвать «случайной». Эта пьеса снова подтверждает, что Яковлев мыслит как классовый враг. И в рассказе, и в пьесе Яковлев К. высмеивает бедняков. Яковлев считает, что бедняки не умеют работать, не смогут и в дальнейшем. Вот так Яковлев борется против строительства социализма. Яковлев попытался-таки выкрасить свою пьесу в «красный» цвет: в финале произведения, увидев приход Красной Армии, Сюртэм Карпа, Испирдон и Емельян выражают ликование. И все же их радость, памятуя

об их предыдущих действиях, кажется искусственной, не вызывает доверия») [Ошмес 1932, с. 57].

Произведения Е. Ефимова и К. Яковлева оригинальны и значимы как в плане отражения противоречий исторической эпохи, так и в плане представления самобытных характеров, не вписывающихся в ряд нормативных героев, демонстрируя своим неоднозначным, порой чужаковатым, поведением, речевыми высказываниями объективную сущность трагического времени и связь с реальностью. В пьесах «Сюртэм Карпа» и «Война дыръя салдаткалэн улэмез» есть психологизм; авторами мастерски осуществлена индивидуализация персонажей.

Литература

1. Гудкова, В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.

2. Ефремов, Е. В. Война дыръя салдаткалэн улэмез: куинь ёзо шудон / Е. В. Ефремов. – Ижкар : Удкнига, 1926. – 40 с.

3. Ошмес К. Кӧня ке кыл Яковлев К. С.-лэн кылбуръёсыз сярысь / К. Ошмес // Пролетар кылбурет удысын. – 1932. – № 1–2. – С. 55–57.

4. Шкляев, А. Г. Чӧшъем нимъёс: Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёсы, веросъёсы, пьесаоссы, статьяоссы / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 448 с.

5. Якимова, Л. П. Повести Леонида Леонова 20-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл / Л. П. Якимова. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2007. – 258 с.

6. Яковлев, К. С. Сюртэм Карпа: куинь ёзо шудон-пьеса / К. С. Яковлев. – Ижевск : Удкнига, 1929. – 49 с.

1.1.6. Образ города в малой прозе и публицистике 1920–1930-х гг.

(*Арекеева С. Т.*)

В большинстве произведений удмуртской малой прозы и публицистике 1920–1930-х годов объектом осмысления и описания, местом, где разворачиваются действия и происходят события, является деревня. Наряду с этим есть небольшое количество произведений очеркового и новеллистического характера, в которых вырисовывается образ города, и наша задача – проследить особенности его воплощения. Как выясняется, удмуртские авторы написали своеобразные «посвящения» таким городам, как Глазов, Москва, Петербург и некоторым дру-

гим. Более активно к урбанистической тематике обращался Макар Иосифович Волков (Мак. Осипов, 1903–1995), выпускник Государственного института журналистики в Москве. Подобную тенденцию можно наблюдать и в творчестве Григория Сергеевича Медведева (1904–1938). Все их разножанровые работы вышли на страницах периодики, где, собственно говоря, была опубликована вся удмуртская малая проза 1920–1930-х годов.

«Глаз карын» («В городе Глазове», 1928) М. Волкова представляет собой своеобразную корреспондентскую зарисовку. Глазов увиден глазами человека, который приехал в город на один день: соответственно текст начинается с описания приезда и заканчивается описанием отъезда, а железнодорожный вокзал выступает в качестве «обрамляющего» топоса. Автор зарисовки описывает посещение студенческого общежития, парикмахерской Сивкова, музея, редакции газеты «Виль гурт» («Новая деревня»), техникума и его клуба, кино, рынка, делая некий «срез» жизни горожан. В его восприятии город тихий, безлюдный, неизменно-скушный («Глаз озьы ик чус, калыктэм, мӧзмыт. <...> Сыӹе ик сыӹе. Одӹг но вошкымтэ!»), это город собак («Глаз – пуны кар»), город закрытых людей («Воротаӹс ворсамын. Коркан нуназе но пытсаськыса пуко» = «Ворота закрыты. Даже днем сидят, закрывшись» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Мак. Осипов 1928]. «Грубые люди, грубые нравы!» – восклицает рассказчик, когда студенты педтехникума, репетирующие спектакль, просят его покинуть зал. По-видимому, здесь слышен отзвук сумароковского «О нравы грубые!..» («Противу злодеев»). Можно предположить, что, описывая образ жизни провинциального города, М. Волков ориентировался и на опыт Г. Успенского, автора нравоописательного очерка «Нравы Растеряевой улицы», а также на очерки В. Короленко. Завершая свою зарисовку, автор дает понять, что, в любом случае, он «угадывает» в этом городе какие-то скрытые, бурлящие соки жизни, которые рано или поздно выйдут наружу.

В проблемном очерке Д. Корепанова (Кедра Митрея) «Глаз карын» («В городе Глазове», 1929) повествование не ограничено рамками определенного времени: о городе пишет человек, который знает о его сложных моментах изнутри (в 1928–1930-е гг. писатель жил в Глазове и возглавлял вначале УОНО, затем – Глазовский педтехникум). Кедра Митрея не устраивает работа санитарной комиссии горсовета, которая не заботится о чистоте города, также его беспокоит плачевное состояние школьных зданий. Очеркист отмечает, что город по своему облику остался мещанским. Он делает экскурс в прошлое, чтобы констатировать отсутствие всякой динамики в его развитии. По его мнению, лишь педтехникум, советско-партийная школа, а также производство сельскохозяйственных машин придают Глазову более или менее высокий статус. Кедра Митрей рассматривает город как уездный центр, как штаб, организующий жизнь окрест-

ных деревень, в которых в данное время идет коллективизация. В отличие от М. Волкова, автор данного очерка все же с большим оптимизмом смотрит в будущее города, о чем свидетельствует пафосное заключение: «Глаз кар интые ноку но адзылымтэ шулдыр но чебер бадзым город жутскоз. Со луоз социалистической город» («Вместо города Глазова поднимется доселе невиданной красоты город. Это будет социалистический город») [Кедра Митрей 1929]. Как можно заметить, характер грядущих перемен автором выражается с помощью лексической оппозиции «кар» («город») – «город», т. е. «кар» в данном случае служит обозначением провинциализма, мещанской отсталости.

Город Глазов, нашедший художественное воплощение в произведениях таких великих русских писателей, как М. Салтыков-Щедрин («Губернские очерки», 1856–1857), В. Короленко («Ненасоящий город», 1879), привлекал внимание и удмуртских писателей, которые создали его образ «изнутри». Это лаконично-эскизные журналистские портреты. В 1921 году Глазов был выбран столицей вновь образованной Удмуртской автономной области, однако в скором времени столичный статус перешел Ижевску, занимающему в географическом отношении центральное положение. Между тем в удмуртской публицистике и новеллистике 1920–1930-х годов лик Ижевска, как и других городов Удмуртского края, вообще не запечатлен.

Макар Волков посвятил свои очерки городам, которые имеют богатые традиции изображения как в публицистике, так и художественной литературе: это Москва и Петербург. Как известно, своеобразный диалог двух столиц нашел отражение в многочисленных художественно-публицистических работах, чьи названия уже предполагают сравнение или противопоставление: А. Герцен. «Москва и Петербург» (1842), В. Белинский. «Петербург и Москва» (1845), Е. Замятин. «Москва – Петербург» (1933) и др. Удмуртский писатель М. Волков создал два отдельных портрета, которые можно сопоставить друг с другом.

Ряд публицистов и писателей XIX века, в том числе и А. Герцен, одно из различий Москвы и Петербурга связывают с тем, что первый их них ассоциируется с покоем, тишиной, второй – с суетой, движением, действием: «В Москве мертвая тишина; люди систематически ничего не делают, а только живут и отдыхают перед трудом <...>. В Петербурге вечный стук суеты суетствий, и все до такой степени заняты, что даже не живут» [Герцен 2000, с. 180]. Известный философ, историк, публицист Г. Федотов в своей работе «Три столицы» подчеркивает: «Лихорадящий Петербург и обломовская Москва – дорогие покойники», подразумевая, что в начале XX века именно Москва стала символом динамичного развития [Федотов 1989, с. 213]. Исследователь пишет, что после революции «город живет как в лихорадке – только не красной. Стучат машинки, мчатся «форды», мелькают толстовки, механики, портфели. В кабаках разли-

ванное море, в театрах балаган. В учреждениях беличий бег в колесе» [Федотов 1989, с. 214]. В художественном очерке М. Волкова «Москва» (1927) также вырисовывается образ города-монстра. Самое начало очерка-эссе («Куать буква гинэ. Нош мар быдза со!» = «Только шесть букв. Но какая она большая!») как будто бы отсылает к пушкинским строкам: «Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! / Как много в нем отозвалось!» Однако с самых первых строк восхищение Москвой «перебивается» отзвуками скрытой авторской иронии: «Кин сое уг тоды! Тэтэ карисез но, мушкояз кыллыса, Москвае мынйсько, шуэ. Көня калык отчы пыре-потэ! Со сярись кин кызы, вылды, уг малпа, уг вожьяськы! Кинлэн но лыктэмез уг поты! Кин со сярись кытын уг вераськы?!» («Кто ее не знает! Даже младенец, лежащий в люльке, и тот говорит, что едет в Москву. Сколько народу через нее проходит! Кто только, наверняка, не грезит о ней, не мечтает! Кто только не хочет приехать! Кто только где только не говорит о ней?!») [Мак. Волков 1927]. Вступительный пассаж венчается репликой, которая, якобы, высказана бывальыми людьми и доходит до слуха молодых: «Мар милям улэм пеймыт гуртад! Вот Москваын улэм ке улэм! («Что наша жизнь в темной деревне! Вот в Москве жизнь так жизнь!») [Мак. Волков 1927].

Дальнейшее авторское повествование посвящено опровержению вышеобозначенной позиции. Используя ряд художественных приемов, например, изобразительно-выразительные наречия («люр-ляр, чиж но гаж», «сюлтыр-р-р»), звукоподражания («зин-зин, чиф-ф-ф, гу-гу-у-у, ду-ду-ду-у, ок-ок!»), писатель передает суету, тесноту, шум и грохот, царящие в городе. Также автор прибегает к противопоставлениям: «Ульча сюлэг, калык трос» («Улица узкая, народу много») [Мак. Волков 1927]. Суть московской круговерти выражают зеркально-симметричные конструкции типа: «Адями – машина, машина – адями» («Люди – машины, машины – люди») [Мак. Волков 1927]. Фиксируя бесконечный людской поток, повествующий субъект не может удержаться от восклицания, заключающего в себе искренне-наивное удивление: «Ойтөд, оло кин ке ужа, оло уг! Весь ветло, весь ветло, пыр мыно» («Незнай, кто-то работает или нет! Всё ходят, всё ходят, все время идут») [Мак. Волков 1927]. Элементы ритмизованной прозы отражают механистичность, автоматизм поведения людей, лихорадочность их движения: «Кырыж-кожыль кожыло, одйг-огзэс ортчыло, гып! Мырыштыло но, горд-горд чыжектыса, кошка» («Кырыж-кожыль поворачивают, друг друга обгоняют, гып! Тыкаются/толкают и, пунцово покраснев, уходят») [Мак. Волков 1927].

Иронизируя над «чужой» точкой зрения, автор использует пространственную градацию: «Коросын ке но – улон! Губечын ке но – карын! Ёркыт ке но – Москваын!» («Хоть в гробу – но жизнь! Хоть в подполье – в городе! Хоть тесно –

зато в Москве») [Мак. Волков 1927]. Парадоксальность ситуации подчеркивается с помощью категоричного тире. Оказавшись в одном ряду с образами «гроб» и «подполье», «Москва» приобретает совершенно очевидные смысловые коннотации.

Суетность жизни в многолюдном городе подводит повествователя к обобщениям экзистенциального характера: «Нянь басьтыны сыл... Йёл басьтыны сыл... Пыр сыл... пыр сыл... Нош ку улуд? Сылыса ик дауред ортчоз ук» («За хлебом стой в очереди ... За молоком стой... Все время стой... все время стой... А когда жить? Так, стоя в очередях, и жизнь пройдет») [Мак. Волков 1927]. Как результат, возникает образ города-спрута, который отнимает у человека слишком много сил, обессиливает, высасывает энергию. Неслучайно в следующих частях очерка автор пишет о посещении больницы, где лечат нервных больных. В таком же духе он повествует о жизни друзей-студентов в общежитии: о том, как трудно они существуют, переживают голод и болезни.

Вместе с тем, автор восхищается возможностями Москвы, в которой многое автоматизировано, вместо человека трудятся машины. Он завидует электричеству: «Электро, электро! Мар но со уг даурты! Ку меда со ми доры но вуоз?» («Электричество, электричество! Что только оно не делает! Когда же оно и до нас дойдет?») [Мак. Волков 1927].

Другой очерк М. Волкова называется «Андан кар» («Стальной город», 1929), и посвящен он Петербургу-Ленинграду. В контексте работы следует отметить, что Кузубай Герд свое восхищение величием этого города выразил через близкородственные образы: «Таёе-таёе вылэм тон, Ленинград: Из но корт...» («Вот какой ты оказался, Ленинград: Камень и железо...») («Ленинград», 1928). По сравнению с Москвой, автор очерка «Андан кар» воспринимает Ленинград как тихий город: «Вёл-вёл паськыт ульчаёсытй, луд вылтй кадь, ветлйське. Калык ичи. Дыртйсь өвёл» («По широким просторным улицам ходишь, как по полю. Народу мало. Никто не спешит») [Мак. Волков 1929]. Очеркист подчеркивает доброжелательность ленинградцев, пишет о своеобразном климате города: холодном и влажном. Далее автор воссоздает образ города, который предварительно присутствовал в его воображении: «Петербург!.. эксэйёслэн пускарзы... Гвардейской казарма... Буржуйёслэн райзы... Тылобурдо кадесь, картинка, нылкышноёс...» («Петербург!.. гнездо царей... Гвардейская казарма... Буржуйский рай... Женщины, как птицы, как картинка...») [Мак. Волков 1927]. Однако происходит несовпадение ожиданий и реальности, и М. Волков вынужден признать, что эпоха ушла вместе со своими типами: «Нунал ортчече... калгиськом. Одыг генерал но өвёл... красноармеецьёс, ужасьёс... таёе ик асьме нылкышноёс... Трос ветлйсь но уг адскы. <...> Толон макевал, туннэ өвёл ни! <...> Асьме азын вылэм калык шуна, быре...» («День про-

ходит... гуляем. Ни одного генерала... красноармейцы, рабочие... такие же, как наши, женщины... Прохожих немного. <...> Вчера что-то было, сегодня уже нет! <...> Народ, который был до нас, тает, уходит...») [Мак. Волков 1927].

Герой-повествователь визуализирует такие топографические реалии, как Зимний дворец, Таврический дворец, Смольный, Петропавловская крепость, Екатерининский дворец и др. Открывая для себя город, он не скрывает своих эмоций и выражает их разными способами. Например, восприятие Зимнего дворца передано через набегающие друг на друга восклицания: «Зимний дворец!!! Дво-о-р-е-е-ц!» Повествование о городе складывается в виде устных размышлений героя, который как будто рассуждает сам с собой, вслух высказывает свои впечатления от увиденного и делится ими со своими слушателями (читателями). При этом он может прибегать к сопоставлениям, в которых используются удмуртские реалии: «Мар быдча со. Глаз кар... огняз... сюрс сю комната...» («Какой он (Зимний дворец. – С.А.) большой. Город Глазов... один... тысяча сто комнат...») [Мак. Волков 1927]. О памятнике Александру III автор пишет: «<...> батыр... удмурт песьтэр быдча гадыыз» («<...> батыр... грудь с удмуртский пестерь») [Мак. Волков 1927]. Знаменитая геометрическая правильность города передается следующим образом: «Весь-весь, суюлен шуккем кадь, шонер, кузь ульчаёстй оломар но малпаса ветлйськод» («По стройным, прямым, как удар кнута, длинным улицам ходишь, думая о многом») [Мак. Волков 1927]. Сравним: «Точный город – расчерченный в кварталы проспектами, линиями, ротами <...>» (Н. Никитин).

Роскошь дворцов автор-рассказчик М. Волкова воспринимает в контрасте с нищетой и отсталостью деревень дореволюционной России. Впечатления от увиденного оформляются в виде антитетичных сравнений: «Узыр, узыр Росси. Марзэ веранэз?! Сэреглы быдэ черк, Германиын – завод. Гуртлы быдэ тюрма – Германиын школа. Кисьтаськись зарни дворец – одйг плуг но өвёл. Быдэс Росси нёдын пуксемын, пыраны-потаны уг луы – сюрес өвёл» («Богата, богата Россия. Что говорить?! На каждом углу церковь, в Германии – завод. На каждую деревню тюрма, в Германии – школа. Переливающийся золотой дворец – ни одного плуга. Вся Россия – в грязи, ни въехать, ни выехать – дорог нет») [Мак. Волков 1927]. Автор воспринимает город не только как культурно-исторический феномен, но и выражает интерес к его индустриальному облику. В связи с этим в ткань очерка вплетается описание встречи с земляком, который работает на заводе «Красная заря». М. Волков утверждает: «Ленинград – со ачиз завод! Со ке ой луысал, революции ой лусал. Со – сюзэм!» («Ленинград – он сам завод! Не было бы его, не было бы революции. Он – сердце!») [Мак. Волков 1927]. Смыкающиеся друг с другом революционный и заводской ракурсы и раскрывают, видимо, символический смысл заглавия данного очерка – «Андан кар».

Таким образом, если сравнить образ Москвы и образ Петербурга-Ленинграда в художественных очерках М. Волкова, то можно заметить очевидные различия. В очерке «Москва», в определенной мере имеющем черты памфлета, описание городского ландшафта, деталей архитектуры, исторических памятников явно не входит в планы автора; скорее всего, он реализует задачу нарисовать сумасшедший образ жизни в мегаполисе, то, с чем сталкивается его житель ежедневно. Возможно, негативные впечатления сформировались у автора в годы его обучения в Москве. Как результат, создан портрет города, ассоциирующегося с толчеей, теснотой, узостью пространства, где не хватает воздуха, где нечем дышать, где небо с ладошку («инэз но кикур пасьта гинэ»). Мотив слухов, возвышенных мнений о Москве жестко опровергается повествователем, знающим его «другой» лик. Напротив, Петербург в очерке «Андан кар» («Стальной город») нарисован более конкретно, и этому способствует историко-художественный характер произведения. Здесь использован прием «прогулок» по городу, дающий возможность рассказчику в свободно-ассоциативной форме делиться своими впечатлениями об увиденном, соотносить имеющиеся знания о городе и его реальный облик, предлагать читателю точные научно-исторические сведения о тех или иных памятниках и свои субъективные ощущения. Очевидно, что повествователь-рассказчик впервые посещает этот город и открывает его для себя – сквозь призму российской истории, в соотношении прошлого и настоящего. Городские топосы заставляют его реконструировать ушедшие события, зримо представлять какие-то картины. Ю. Лотман отмечает: «Архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошлых эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени» [Лотман 1992, с. 14].

В системе ценностных координат героя-повествователя явно обнаруживает себя социально-классовая, так, например, он не удовлетворен тем, что в городе воздвигнуто огромное количество памятников императорам, генералам, но ни одного – рабочему, крестьянину («Учке али, мар мында татын памятникъёс? Кинлы но пуктылэмын өвөл. Императоръёс... генеральъёс... пумтэм! Малы меда одйг ужасьлы но сульдэр жутымтэзы? Малы меда одйг кресьянлы но памятник пуктымтэзы?») Сочувствие к узникам Петропавловской крепости повествователь выражает через актуализацию своеобразного «контрастного» ракурса: взгляд на узников крепости из окон Зимнего дворца: «Татын из улын пачкаса, эксэйлы пумит жутскем ужасьёслэн азворттйсьёссы кыллэ. Кызы соёс сисьмо,

гыбдало – эксэй ас коркаысьтыз Зимний дворецисен укноетй биноклен учкыны быгатэ» («Здесь лежат придавленные камнем вожди рабочего народа, поднявшегося против царя. Как они гниют, тлеют – царь может наблюдать в бинокль через окно своего дома в Зимнем дворце») [Мак. Волков 1927].

Если в рассмотренных выше произведениях город служит объектом осмысления, рефлексии повествователя-интеллигента, то в рассказах Г. Медведева актуализирована коллизия «деревенский человек/крестьянин в большом городе». Обратимся к образу Москвы, изображенном в его одноименном рассказе «Москва» (1928). Сюжет связан с описанием поездки в столицу крестьянина Ивана, которого отправляют на празднование одиннадцатой годовщины Октябрьской революции за распространение облигаций и активное участие в государственном займе. Рассказ динамично-лаконичный, и в нем задействованы интересные детали. К примеру, обратим внимание на зачин рассказа: «Иван сыптыр-соптыр картошка немри (пунем) сиыса пукыкыз, сельсоветлэн членэз бызыса пыриз» («В то время, когда Иван сидел и сыптыр-соптыр ел картофельный кисель, в дом вбежал член сельсовета») [Медведев 1928]. Автор явно конкретизирует бытовую подробность для того, чтобы «столкнуть» будничность, приземленность ситуации и ошеломляющую новость о поездке в Москву, которую сообщает гость. Писатель живописует мимику, жесты, реплики обескураженного героя: «Иванлэн кийсьтыз пуниез усиз. Ымпумзэ саесыныз ёушылэм бераз, верась шоры оскытэк учкиз» («Из рук Ивана выпала ложка. После того, как вытер уголки губ рукавом, недоверчиво посмотрел на *букв.* известившего»); «Иванлэн ымпумьёсыз пальккиськиз. Кикурезлэн лыдсуземез шёдске» («Уголки губ Ивана *букв.* выплеснулись/разлились. Зачесалась ладонь») [Медведев 1928] и т. д. Растерянность и недоверие героя постепенно сменяются гордостью и бахвальством, которые выдают «детскость» его психологии: «Стало быть, в Москву ыстыны монэ гинэ бырйиллям. Чакла али-ко, волосямы 23 сюрс мурт улэ: монэ гинэ ысто. <...> Калининэз, Рыковез, Сталинэз ас синмыным учко» («Стало быть, только меня выбрали, чтобы отправить в Москву. Подумай-ка, в волости живет 23 тысячи человек: отправляют только меня. <...> Калинина, Рыкова, Сталина увижу своими глазами») [Медведев 1928]. Здесь вспоминается герой романа П. Блинова «Улэм потэ» («Жить хочется», 1940) – старик Омель, который мечтает поехать в Москву и увидеть «председателей мира» («дун-нелэсь председательёссэ»), поблагодарить Сталина за хорошую жизнь.

Эллиптически-стяженное изображение пути Ивана в Москву создает впечатление нереальности реального, чудесности происходящего: герой только попрощался с женой, сел в сани, как поезд уже привозит его к московскому вокзалу. В таком же духе описано перемещение героя в пространстве города: «Иванэз, нупияса сямен, трамвае пуктызы. Пёртэм коркаёс, суредьёс син азытйз,

вужер кадь, вольчизы. Умой-умой пукыса ӧз вуы, шор кресьян кунокуае вуттйзы» («Взяв в охапку, Ивана посадили в трамвай. Разные дома, виды букв. проскользнули перед глазами, как тени. Не успел как следует посидеть в трамвае, привезли/доставили в центральную гостиницу для крестьян») [Медведев 1928].

Для того чтобы передать ощущения и впечатления наивного человека из глубинки, впервые оказавшегося в столице и воочию увидевшего какие-то знаковые объекты, автор использует интересные штрихи, в том числе комического характера. Так, посетив Музей Революции, где показали одежду Ильича, Иван думает: «Однако, Ленин эш куанер улэм вылэм. Умой-умой дйськутэз чик ӧвӧл. Ботинкаез шалтрам» («Однако, Ленин бедно жил, оказывается. Добротной одежды вообще нет. Ботинки развалились») [Медведев 1928]. Восхищенными глазами героя увиденны зоопарк и демонстрация на Красной площади. Мотив сказочного волшебства усиливается за счет мотива сна: «Иван вӧтаз адӗм шаере вуэм кадь луиз» («Иван как будто оказался в увиденном во сне мире»); «Уйвӧт-а, мар-а та? – малпаз» («Сон что ли это? – подумал») [Медведев 1928]. Рассказ завершается строкой: «Иванлэн йыраз кемалы Москва карьяськиз» («В голове Ивана надолго поселилась, букв. угнездилась/приютилась Москва») [Медведев 1928], где актуализируются такие омонимичные значения слова «кар», как город и гнездо.

В другом рассказе Г. Медведева – «Выль дунне» («Новый мир», 1928) – герой в 1928 году отправляется в Москву на съезд крестьян. Однако на Тверской, по пути к Музею Революции, его сбивает машина, и он 200 лет «хранится» в замороженном состоянии. Рассказ выстраивается как описание того, что увидел Кирло после своего пробуждения в 2128 году. Художественный эффект произведения заключается в столкновении двух эпох: Кирло – «метонимичный» выразитель своего времени (даже обращаются к нему – «1928 год»), вместе с тем ему предстоит оценить «новый мир», который сложился к 2128 году. В рассказе отсутствуют конкретные очертания Москвы, однако для героя невероятнейшим становится известие о том, что теперь это «сердце» Союза Европы и Востока, т. е. столица всех стран, где победил социализм («Али Москва социализмо Европалэн но Востоклэн сюлэмыз шуиське ини»).

Таким образом, в удмуртской публицистике и малой прозе 1920–1930-х годов представлен урбанистический дискурс. М. Волков – один из тех, кто наиболее последовательно осваивал тему города и воплощал ее в своем творчестве. Его художественно-публицистические произведения содержат в себе черты разных жанров, в том числе путевого очерка, эссе, памфлета, исторического очерка, репортажа и др. В очерке «Андан кар» («Стальной город») описательность сочетается с экспрессией впечатлений, исторические ссылки соседствуют с элементами авторской рефлексии. В очерке «Москва» автор использует прием

столкновения мнений, воззрений. Так, происходит спор с обывателем, возвышающим столицу, соответственно повествователь выступает в роли того, кто «опрокидывает» бытующий миф. Внимание писателя привлекают и провинциальные, и столичные города, и российские, и те, что за пределами России*. «Странствия» М. Волкова, видимо, были связаны с его журналистской деятельностью, они отражают широту его интересов, желание «раздвигать» для себя и читателей окружающий мир, открывать новые культурные пространства и др. В его произведениях обнаруживается интертекстуальность.

В рассказе Г. Медведева «Москва» столица предстает в восприятии героя, приехавшего из темной удмуртской деревни, как город-праздник, город-сказка. Переполненный эмоциями персонаж ощущает себя на грани реальности и сна, такой эффект усиливает и кратковременность его поездки. Одновременно он фиксирует конкретные топографические, политические реалии города; для него Москва – это место, где звучит разноязыкая речь, это место встречи представителей разных народов и т. д. В рассказе «Виль дунне» («Новый мир») тоже использован мотив сна, однако в данном случае для писателя важнее пробуждение героя и его поведение в преображенной «реальности». «Прыжок» в будущее позволяет автору нарисовать утопическое пространство, где стерты этнические, языковые, политические, географические границы, различия между городом и деревней, а Москва – это некий центр единого мира.

Литература

1. Кедр Митрей. Глаз карын / Кедр Митрей // Гудыри. – 1929. – 18 мая.
2. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 2. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 9–21.
3. Медведев, Г. Москва / Г. Медведев // Гудыри. – 1928. – 25 нояб.
4. Медведев, Г. Виль дунне / Г. Медведев // Кенеш. – 1929. – Март-апр. – № 3–4. – С. 29–36.
5. Москва–Петербург: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупова. – СПб. : РХГИ, 2000. – 712 с.
6. Осипов, Мак. Москва / Мак. Осипов // Гудыри. – 1927. – 2 нояб.
7. Осипов, Мак. Глаз карын / Мак. Осипов // Гудыри. – 1928. – 25 янв.
8. Осипов, Мак. Андан кар / Мак. Осипов // Гудыри. – 1929. – № 75–77.
9. Федотов, Г. П. Три столицы / Г. П. Федотов // Новый мир. – 1989. – № 4. – С. 209–218.

* Очерк М. Волкова (М. Осипова) «Каръёс но калыкъёс» («Города и народы») посвящен городам Тбилиси, Батум, Баку.

1.1.7. Тема поэта и поэзии в творческом наследии писателей-классиков (Арекеева С. Т.)

Предназначение поэта и поэзии – один из главных вопросов для любого художника. Суть ответа на него определяется масштабом творческой индивидуальности писателя, временем, в которое он живет и т. д. Поколение удмуртских поэтов 1920–1940-х годов по-своему размышляло о функциях и назначении поэзии в обществе. Ведущей является мысль о том, что поэт – просветитель, учитель народа. Так, в стихотворении Д. Майорова «Зарни крезь» («Золотые гусли») звучит декларация о том, что задача «песнопевца» – пробудить людей, согреть их сердца, утешить в горести. Обращаясь к братьям по перу, Д. Майоров призывает: «Кырзалэ эрик кырзандэс / Вунэм, ышем шаерлы» («Пойте вольные песни / Забытому потерянному краю» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Майоров 1950, с. 28]. Символично, что поэзия ассоциируется со свободой, с другой стороны, неизменно и традиционно проводится параллель с песней – универсальным способом самовыражения удмуртов, а также символом подлинной эстетической культуры любого народа. Н. В. Корниенко справедливо отмечает: «Песня – тот лирический жанр, который сохранил в самом понятии память о рождении поэтического слова и лирического стихотворения из недр народной песни» [Корниенко 2003, с. 82]. Гуслиар, сеятель – характерные для данного времени инварианты «поэта», о чем свидетельствует поэзия и Д. Майорова, и Кузубая Герда. А. Измайлова убедительно показала, что Кузубай Герд глубоко и многоаспектно осмыслил тему поэт и поэзия, в том числе, опираясь на народное представление, соотнес творца и плод его творения с цветком [Измайлова 1990, с. 115].

Если Кузубай Герд и близкие к нему по духу поэты акцентировали внимание на гражданской, общественно-значимой функции поэзии, то Ашальчи Оки не написала ни одного слова о высокой миссии художника. Это не хорошо и не плохо, такова ее индивидуальность. И это ничуть не объясняется ее женской сутью. Известно, как много писала М. Цветаева о сущности поэта, о его месте в мире, во времени, считая поэта помазанником Божиим, высшим началом, поэзию – высшим ремеслом и т. д. [Цит. по: Маслова 2004, с. 79–88]. У Ашальчи Оки, по крайней мере, можно выделить два стихотворения, подпадающих под данную проблематику: «Тон юад мынэсьтым...» («Ты спросил у меня...») и «Эмезь бичан вакытэ» («В период сбора малины»). Как выясняется, поэтическое творчество для Ашальчи Оки ассоциируется с органикой природы: для поэтессы так же естественно творить, как для природы – жить. Суть в том, что Ашальчи Оки не считает нужным объяснять, *для чего* пишет. Она дает понять: *почему* пишет. Но делает это очень искусно: во-первых, невыразимая тайна

творчества переводится ею на язык природы; во-вторых, на вопрос она «отвечает» вопросом, например: «Шур вулэсь нош юад-а, эше, / Марлы со дугдылтэк жалыртэ, / Дугдылтэк ас понназ куаретэ?» («А у речной воды ты спросил ли, мой друг, / Почему она вечно журчит, / Вечно про себя говорит?») [Ашальчи 1998, с. 33]. По мнению В. Шибанова, в женской лирике редко можно найти логически-выверенный, утвердительный, безусловный ответ на вопрос о том, что такое поэзия [Шибанов 1998, с. 48]. В стихотворении «Эмезь бичан вакытэ...» Ашальчи Оки, как и в предыдущем случае, проводит параллель между творчеством и природным миром: «Горд кисьмам эмезь кадь ик кылбур гождтйсько» («Пишу такое же, как красная спелая малина, стихотворение») [Ашальчи 1998, с. 121]. Аналогия выстраивается по критериям красоты, зрелости. Во второй строфе автор использует древнюю, архаичную форму образности – параллелизм, актуализируя «природный» контекст: «Вож эмезь нюлэскын туж уно жужамын – / Шундыед ке луиз, со луоз кисьмамын... / Нюлэскын кисьмано эмезьлэсь но уно / Мынам вань на сюлмам гождтоно кылбуръёс... / Ку медам жужалоз бен мынам шундые» («Зеленой малины в лесу очень много – / Если будет солнце, она поспеет... / Больше, чем созревающей малины в лесу, / В моем сердце стихов, которые будут написаны... / Когда же взойдет мое солнце?») [Ашальчи 1998, с. 121]. Как можно заметить, недоговоренность, умолчание характерны для стихотворения. За многоточиями, вопросами угадываются горечь и грусть. Что подразумевается под «шунды» («солнце»)? Какой фактор поэтесса мыслит, влияющим на зрелость ее стихов? Время, час? Ее время?.. Ее час?.. Талант, пик мастерства? Читателя-соавтора? Когда в 1960-е годы ее снова пытались настроить на поэтический лад, вернуть на поэтическую стезю, вдохнуть вдохновение, она сказала потрясающие слова: «Если скрипач 25 лет не брал в руки смычка, сыграет ли он хорошо?» Так она уравнила поэта и скрипача по дару владения высочайшим виртуозным мастерством, которое нужно постоянно поддерживать, чтобы быть в безупречной форме. Впрочем, Ашальчи Оки так и не решилась вернуться к поэзии, к стихам, донимавшим ее ночью.

Принципиально иное понимание природы поэзии, ее функции свойственно Александру Эрику, уподоблявшему литературное творчество производству, труду в материальной сфере, возможно, находясь под влиянием лефовских, пролеткультовских идей, сторонников производственно-прагматической концепции искусства. Так, один из разделов его сборника «Кылбурстрой» называется «Кылбур – заводлэн ог цехез» («Стихотворение – один из цехов завода»). Критерий практической полезности и функциональности поэзии возводится А. Эриком в абсолют. Поэзия рассматривается им как инструмент преобразования действительности, как орудие производства: «Бугырты, пызьырты улонысь сись-урез. / Лу тон завод цехъёсын, / Мартен гуръёсын / Корт пöзтьйсь» («Букв.

Клубок словесной силы, / Взрыхли, / выжми / гниль из жизни. / Будь ты / в заводских цехах, / Мартеновских печах / Сталеваром») [Эрик 1931, с. 29]. В стихах «Öз лыктэ та кылбурьёс...» («Не пришли эти стихи...»), «Мынам кылбуре» («Мой стих») звучит открытая наступательность на представителей так называемой «чистой» поэзии: «Öй ветлы мон / Чик огнам, ас поннам / Соосыз сяська пöлысь утчаса. / Соосыз мон – лэсьтй, тупатй, волятй» («Не ходил я – / Один – / Сам по себе, / Отыскивая их (стихи – С. А.) среди цветов, / Их я – ковал, обрабатывал, шлифовал») [Эрик 1931, с. 38].

В текстах А. Эрика, вошедших в сборник «Їукна» («Утро»), стихи сравниваются с оружием: «Ыргон пуляен / Сынам кадь / Потэ ыбылэм котьку / Кылбурен» («Подобно прочесыванию медными пулями, / Хочется всегда стрелять стихом») [Эрик 1935, с. 52]. Так, уже в 1930-е годы поэт предвосхищает характерный для последующих военных лет мотив «сражающейся» поэзии. Вспомним хотя бы строки Т. Шмакова из стихотворения «Кылбур» («Стихотворение»): «Пычällэн кулээз – лек ожын, / Нош кылбур – со йылсо лэчыт штык» («Необходимость оружия – в грозном бою, / А стихотворение – это остроконечный штык»).

В стихотворении «Мынам кылбуре» А. Эрик описывает процесс «обработки» поэтического слова, в том числе отражает степень сопротивления словесного материала: «Уно сётэмын кужым / Лусйыны чурит ул-ваё кылпуэз...» («Много отдано сил / Обтесать словодерево с твердыми сучьями...»); «Уно миськи кузьял нюлэмен / Сынэм кыльёсыз, выль пуртэн григчаса» («Много чистил (мыл, драил) горьким потом / Проржавевшие слова, соскребая новым ножом») [Эрик 1935, с. 76]. Очевидна перекличка ряда эриковских образов с метафорами, сравнениями В. Маяковского, который, к примеру, в стихотворении «Поэт рабочий» также соотносит процесс творчества с обработкой дерева. Надо заметить, муки творчества в стихотворении А. Эрика отражены достаточно оригинально. При этом участие сердца в создании стихов совершенно исключается. В целом, А. Эрик выхолащивает из поэзии силу ее духовно-преображающего воздействия на людей, на окружающую жизнь.

Служение народу остается главной задачей поэзии 1940–1960-х годов. Отличительным является тот момент, что если в 1920–1930-е годы поэты вели за собой народ, то на следующем этапе художники ведомы народом. В стихотворении «Мар бен мынам, поэтлэн, гожтэме...» («Что же написанное мною, поэтом...») М. Петров пишет: «Калык дышетоз поэтэз гожтыны / Бадзым ужьёсты даньямон кырзәнъёс» («Народ научит поэта написать / Песни, прославляющие большие дела») [Петров 1959, с. 83]. Как отмечает А. Шкляев, «значимость поэта, по М. Петрову, определяется тем, смог ли поэт высказаться в такт народной жизни» [Шкляев 2006, с. 102]. Признание народа становится смыслом

творчества, критерием истинной поэзии. Так, М. П.-Петров пишет: «Своим сделал дорогой народ / Мои песни, написанные от сердца» («Атаен вераськон» = «Разговор с отцом»).

Традиции, заложенные основоположниками литературы в разработке темы поэта и поэзии, нашли свое продолжение в творчестве следующего поколения писателей. В 1960–1970-е годы о миссии поэта, о феномене творчества особенно много размышлял Ф. Васильев (более 15 стихотворений посвящено непосредственно этой теме). Во-первых, через все его творчество проходит мысль о родстве, близости двух миров – природы и поэзии. Ф. Васильев убежден, что поэтична сама природа, природа – и источник поэзии, и ее творец. Об этом многие строки Ф. Васильева: «Вордскем шаерысьтым шурьёс / Кылдытыло кылбур чурьёс» («Реки родного края / Создают стихотворные строки») («Кылбурьёсам пуксё кыльёс...» = «В моих стихах рождаются слова...»); «Поэзия жужа возь выльёсын, / Со инвожо выллем гома яркыт тылын...» («Поэзия всходит на лугах, / Она, как инвожо, полыхает ярким огнем...») («Поэзия жужа возь выльёсын...» = «Поэзия всходит на лугах...»). А. Г. Шкляев отмечает: «Поэзия представляется поэту некой энергией, которой охвачена вся природа, и поэту лишь надо черпать эту поэзию (поэту по существу не надо ручки, он пишет сердцем, строчки рождаются в его горячем сердце)» [Шкляев 2006, с. 98]. Поэтические строки Ф. Васильева перекликаются с размышлениями М. Эпштейна: «...природа для поэзии – это как бы ее второе «я», зеркало, в котором яснее узнается облик. Кем бы ни выступала природа для поэзии: союзницей или соперницей, наставницей или ученицей, – именно по отношению к ней поэзия осознает всю ширь и насущность своего присутствия в мире как природы «второй», сотворенной, но столь же безусловной и вездесущей, как первая. Природа не только тема поэзии, но и наивысший идеал...» [Эпштейн 2007, с. 21].

Поэтическое кредо Ф. Васильева, творившего в русле «тихой лирики», очень точно выражено в стихотворении «Шыпыт чурьёс» («Тихие строки»): «Чеберлы паймон куара / Шыпытак вордске шөдтэк шорысь. / Чеберез даньясь кырзан / Шыпытак потэ сюлэм пушкысь» («Голос удивления красоте / Рождается неслышно и внезапно. / Песня, славящая красоту, / Неслышно выходит из сердца») [Васильев 1995, с. 322]. Выстраивается следующий поэтический ряд: чеберлык – шыпытак – кырзан – сюлэм. Эти образы – ключевые в поэзии Ф. Васильева. В стихотворении многократно повторяется «шыпытак» с вариациями («шыпыт», «шыпырто»). Мотив тишины также создают образы «калле-нак йөтско» («тихонько прикасаются»), «шыпырто шепьёс» («шепчут колосья») и т. д. Что касается уподобления поэзии песне, характерного для Ф. Васильева, то В. Г. Пантелеева в данном случае раскрывает эту связь как производную от комплекса «птица – творец – поэт» [Пантелеева 2000, с. 84].

В стихотворении «Мыном!» – шуиз поэзия мыным» («Пойдем!» – сказала мне поэзия») главной является мысль о том, что Муза – рядом, Муза – это красота окружающего мира. Очевидна простота, дружественность отношений поэзии, представленной в антропоморфном образе, с поэтом. Легкость, интимность отношений подчеркивается с помощью разговорных поэтических интонаций.

В ряде стихов Ф. Васильева поэтическое творчество представлено как кропотливый труд. В стихотворении «Кыльёс» (О. Поскребышевы) («Слова». О. Поскребышеву) идет речь о поэзии как отборе «золотых» слов – золотых по звучанию. Обыкновенные слова преобразуются в руках поэта, они превращаются в алмаз. Звучание стихотворения, звонкая рифма значимы для лирического героя, но еще выше он ставит внутреннее содержание стихотворений. «Визьмыд понна тонэ яратйсько. / Тон улыны дышетйськод» («Люблю тебя за ум/ мудрость. / Ты учишь меня жить»), – пишет поэт в одном из своих поэтических произведений [Васильев 1995, с. 481].

Своеобразно стихотворение «Огпол укно дорын...» («Однажды у окна...»). Здесь Образ представлен как персонифицированный субъект. Поэтический эффект заключается в оппозиции бесстрашного Образа и робкого поэта, который боится впустить Образ в свое стихотворение: «Кышкасьтэм Образ / Куриськиз выль кылбурам, / Пыриз со кышкатэк / Корка пушкы. / Нош мон / Ой дйсьты пыртыны сое / Выль кылбурам. / Кышкой кышкасьтэм Образлэсь» («Бесстрашный Образ / Попросился в новое стихотворение, / Он зашел без страха / В дом. / А я / Не осмелился впустить его / В свое новое стихотворение. / Испугался бесстрашного Образа») [Васильев 1995, с. 142]. Три шанса, которые Образ дает поэту, подчеркивают драму неиспользованных возможностей: «Нош табере, / Юн ётыса но, / Со / Уг лыкты ни дорам» («А теперь, / Даже настойчиво приглашая, / Он / Уже не приходит ко мне») [Там же]. В первый раз поэт впускает Образ в комнату, во второй раз поэт и Образ разделяет окно, в третий раз Образ машет поэту, стоящему за окном, с перекрестка. Окно выступает здесь в традиционном значении пространственного порога. Автор использует прием убывающей (отдаляющейся) перспективы. В стихотворении звучит самоирония, горечь от ощущения своей нерешительности.

Стихотворение «Оло, лумбыт жугтяй мешокъёсты...» («Как будто целый день поднимал мешки...») тоже о трудности поэтического творчества. Сравнение с физическим трудом адресовано человеку, не посвященному в это дело, не представляющему себе его истинной сложности. Обывательское мнение таких людей поэт выражает в строках: «Нош кин шуиз: капчи, пе, уж шедьтйз – / Султйз, пуксиз – кылбуръёссэ гожтйз?» («А кто сказал: нашел, мол, легкое дело – / Встал, сел – написал стихи?») [Васильев 1995, с. 142].

Ф. Васильев также писал о трагических судьбах поэтов. «Улонзы поэтъёслэн вакчи» («Жизнь поэтов коротка») – так скорбно-лаконично звучит первая строка произведения, воспринимающаяся как поэтическая формула. Ее справедливость, трагическую закономерность подтвердила и собственная судьба поэта. В самом начале стихотворения используется сравнение: «Улонзы поэтъёслэн вакчи. / Пужым пис кадь жуало соос» («Жизнь поэтов коротка. / Они сгорают, как сосновое полено») [Васильев 1995, с. 211]. Далее автор переходит на аллегорическое иносказание. И читатель может только предположить, что манипуляции с «поленом», возможно, – ассоциативная параллель с грубым обращением властей, системы с поэтами.

Стихотворение «Усто поэтъёс дырызлэсь вазь кошко...» («Хорошие поэты уходят раньше срока...») посвящено Н. Рубцову. С предыдущим произведением оно перекликается не только на уровне трагической тональности, но и образного строя. Уход поэтов выражается через стихию огня; тепло и свет огня – символы бессмертия их поэзии: «Кема пиштыло на яркыт гизыюс, Калык сюзэме усьыса. / Пишто но, шуныт но сёто на соос, / Калык сюзэмын гомаса» («Еще долго светятся яркие искорки, / Упав в сердце народа. / И светятся, и дают тепло, / Полыхая в сердцах людей») [Васильев 1995, с. 595].

Место поэзии в своей жизни Ф. Васильев метафорически выразил в стихотворении «Кылбуръёс»: «Нош мон понна соос – тулыс омыр, / Яркыт шунды но мон понна соос. / Куректонэ но, бёрдонэ но куддыр, / Шумпотонэ но, улонэ но – кылбуръёс» («А для меня они – весенний воздух, / И яркое солнце они для меня. / Иногда и мое горе, и мой плач, / И счастье, и жизнь – стихи») [Васильев 1995, с. 425]. Функции же поэзии в жизни каждого человека Ф. Васильев раскрыл в стихотворении «Поэзия – улон писпулэн одйгез выжыез...» («Поэзия – один из корней дерева жизни...»). Через образную вертикаль: корни – дерево – цветы, как нам представляется, автор дает понять «полезную бесполезность» поэзии, важность ее невидимого влияния на жизнь, ее мощной духовной подпитки: «Уг адскы выжылэн ужабез, туж кулэ луэбез, / Сотэк но будыны туж шаплы быгатоз кадь писпу. / Луоз нош ожитгес кудаз ке но вайын сяськаез, / Писпу, оло, пашмоз, тодытэк сяськаян вакытэз» («Не видна работа корня, / ее большая необходимость, / Кажется, и без него дерево будет расти очень быстро. / Но на какой-либо ветви будет меньше цветов, / А может, дерево зачахнет, не испытав поры цветения») [Васильев 1995, с. 596]. С этими строками перекликаются строки из стихотворения «Ми шокатэк ум быгатске улыны» («Мы не можем жить без воздуха»): «Омыр выллем, / Гажано уж музэн, / Зеч эш семен, / Адымылы / Эшшо / Кулэ на кылбуръёс!» («Как воздух, / Любимая работа, / Хороший друг, / Человеку / Еще / Нужны стихи!») [Васильев 1995, с. 499].

Ф. Васильев чувствовал свою ответственность перед народом: поэт – на высоте, поэтому с него много спрашивается. В стихотворении «Кылбуръёс – со малпанъёс...» («Стихи – это думы...») он пишет: «Вырйылын писпу выллем, / Сылйськод-кылбураськод. / Тон азын шаер кылле, / Со понна кыл кутйськод» («Как дерево на пригорке, стоишь-занимаешься поэзией. / Перед тобой лежит страна, / За нее держишь ответ») [Васильев 1995, с. 304]. В стихотворении «Кылбур гожьясько. Малпасько...» («Пишу стихотворение. Думаю...») он размышляет об оставленном следе, о памяти: «Кто-то вспомнит ли?»; «Найдет ли мой стих / Свою нишу (течение) в море поэзии?» Поэт как будто внутренне подводит итоги.

Кузедбай Герд вдохновенно, воодушевленно писал о потомках («Мон кизисько гинэ!.. / Араны мукет муртъёс лыктозы...»), о тех, кто продолжит начатые традиции. Действительно, поэты-потомки, оглядываясь на своих предшественников, благодарят тех, по чьему следу теперь они идут. Писатели сознательно ориентируются на своих учителей, признают их важную роль в поэзии, являются преемниками в понимании функций, предназначения поэтического творчества. У Ф. Васильева есть посвящения многим поэтам, в том числе Пушкину, Кузедбаю Герду. Явный диалог с Гердом присутствует в стихотворении «Атайёс но нылпиос» («Отцы и дети»), а «Луд гыремын ке жеч...» («Если поле вспахано хорошо...») имеет посвящение – *Кузедбай Гердлы*.

Позже появятся стихотворения-посвящения В. Романова: «Флор Васильевлы», «Г. Красильниковлы». В стихотворении «Г. Красильниковлы» есть такие строки: «Кылбурасьёс уно, / Уно – кыл пöрасьёс... / Мыным али ке но / Уг тырмо ПОЭТЬЁС» («Много стихотворцев, / Много – виршеплетов... / Мне до сих пор / Не хватает ПОЭТОВ») [Романов 1988, с. 29]. Написание слова «ПОЭТЫ» заглавными буквами воспринимается как буквализация высокого звания «поэт» – поэт с большой буквы. Своеобразный каламбур, игра слов – «кылбурась», «кыл пöрась» – выдает иронию и высокое презрение автора к рифмоплетам и виршеплетам. В стихотворении «Флор Васильевлы» В. Романов полемизирует с распространенной точкой зрения о том, что поэт – это соловей, распеваящий среди цветов: «– Ах, кылбурчи, ах, чуж учы! – / Куддыр калык шуэ, / Сяська пöлын, пе, кылбурчи / Кайгырытэк улэ» («Ах, поэт, ах, желтый соловей! – / Иногда говорит народ, / Мол, посреди цветов / поэт / Живет без горя») [Романов 2004, с. 22]. Люди не знают, что поэты сгорают. Трагизм ситуации выражен через образ золы, оставшейся от сгоревшего сердца поэта, через который актуализирован мотив памяти.

В свою очередь, П. Захаров написал стихотворение «В. Романовлы». Таким образом, цепочка не прерывается, диалог продолжается: «Шумпотй сюлэм гуръёсыдлы, / Асэнды, оло нош, вераськи, / Оскисько зэмос поэтъёслы, / Соослы

котьку но мон оски» («Порадовался твоим сердечным напевам, / Как будто с тобой поговорил, / Верю настоящим поэтам, / Им я верил всегда») [Захаров 2001, с. 190]. В стихотворении «Поэты» П. Захаров пишет: «Вақытэтлэсь кичабконзэ эн возьма – / Сисьмем пузьёс сямен, мед лобозы вылад кылъёс» («Не жди аплодисментов от времени – / Как прогнившие яйца, пусть пролетают над тобой слова») [Захаров 2001, с. 177]. На новом витке развития литературы поэт выражает старую как мир мысль о трагических судьбах поэтов, о враждебности общества или властей к поэту, о непонимании современниками.

Подводя итоги относительно разработки в удмуртской литературе темы поэта и поэзии, можно сделать некоторые выводы.

В 1920-е годы удмуртские поэты-романтики представляли себе художника-творца человеком, пробуждающим народ ото сна; коллизия заключалась в том, что поэт – активен, народ – пассивен. Позже эта ситуация трансформируется: мнение народа мыслится как критерий истинной поэзии, и, в первую очередь, на него равняются творцы. Поэты чувствуют свою ответственность не только перед народом, но перед своими предшественниками, перед своими Учителями, и в этом смысле в удмуртской литературе знаковыми являются две выдающиеся личности: Кузедан Герд и Флор Васильев. Если такие поэты, как А. Эрик, встраивали поэзию в русло жизнестроительства, то другие мыслили ее как сферу самоценной духовной деятельности.

Характерно, что на протяжении всего пути, пройденного литературой, провозглашается родственная связь между природой поэзии и поэзией природы. Безусловно, удмуртские поэты, как и все поэты мира, будут и дальше искать ответы на вопросы, что такое поэзия, кто такой поэт, для чего поэт приходит в мир; будут создаваться новые и новые строки о рождении стихов, о муках творчества, о Музе поэтического вдохновения, о трагических судьбах поэтов, о взаимоотношениях Художника и власти, о пророчествах поэтов и т. д.

Литература

1. Ашальчи Оки. Чыртывьесь=Ожерелье: Кылбуръёс. Стихи / сост. и вступ. статья А. Ермолаева / Ашальчи Оки. – Ижевск : Удмуртия, 1998. – 152 с.
2. Измайлова, А. С. Образ сеятеля в поэзии Кузедан Герда: истоки, типология и новаторство / А. С. Измайлова // Кузедан Герд и удмуртская культура : сб. статей / отв. ред. А. Г. Шкляев. – Ижевск : УИИЯЛ УрО АН СССР, 1990. – С. 104–121.
3. Захаров, П. М. Вож выж : Стихи, поэмы, переводы / П. М. Захаров. – Ижевск : Изд-во ИжГТУ, 2001. – 272 с.
4. Корниенко, Н. В. «Сказано русским языком...». Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе / Н. В. Корниенко. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 536 с.

5. Майоров, Д. А. Быръем произведениосыз / Д. А. Майоров. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1950. – 112 с.
6. Маслова, В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учебное пособие / В. А. Маслова. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
7. Пантелеева, В. Г. Поэтический мир Флора Васильева. Национально-семантические особенности стиля: монография / В. Г. Пантелеева. – Ижевск : Удм. институт истории, яз. и лит. УрО РАН, 2000. – 196 с.
8. Петров, М. П. Люкам сочинениос. Нырҫсетй том. Кылбуръёс, кырзәнъёс, поэмаос / М. П. Петров. – Ижевск : Уд. кн. изд-во, 1959. – 227 с.
9. Романов, В. В. Ваёбыж кар=Ласточкино гнездо : Кылбуръёс=Стихи / Составление В. Ившина; Предисл. Вл. Емельянова; Переводы разных авторов / В. В. Романов. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 192 с.
10. Романов, В. В. Йырберыктон турын : кылбуръёс но поэма / В. В. Романов. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 112 с.
11. Шибанов, В. Л. Огшорытэм огшорылык (Ашальчи Окилэн кылбуран дуннез сярсы) / В. Л. Шибанов // Кенеш. – 1998. – № 8. – С. 46–48.
12. Шкляев, А. Г. Концепты поэта и поэзии и образные ряды в лирике Михаила Петрова / А. Г. Шкляев // М. П. Петров и литературный процесс XX века : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения классика удм. лит. : сб. статей. – Ижевск : Удмуртский университет, 2006. – С. 98–108.
13. Эпштейн, М. Н. Стихи и стихия. Природа в русской поэзии, XVIII – XX вв. / М. Н. Эпштейн. – Самара : Издательский Дом «БАХРА-М», 2007. – 352 с.
14. Эрик, А. Кылбурстрой : Кылбуръёс / А. Эрик. – Ижкар : УДГИЗ, 1931. – 52 с.
15. Эрик, А. Їукна : Кылбуръёс. – Ижевск : УДГИЗ, 1935. – 152 с.

1.1.8. Самобытность «телесного» портрета в прозе 1920–1930-х гг. (Арекеева С. Т.)

На рубеже XX–XXI вв. в разных науках наблюдается большой интерес к проблеме телесного бытия человека. По мнению И. Галуцких, «такие тенденции пришли на смену долгому нахождению проблематики тела и телесного «под запретом», что определялось доминированием представлений о человеке в культуре как о бестелесной сущности сначала под влиянием идей христианства, а позднее – рационализма» [Галуцких 2012, с. 238–239]. В литературоведении используется термин «художественная телесность», отражающий результат

интерпретации человеческого тела в художественном тексте [Галуцких 2012, с. 237–242; Бугакова, Попова, Сулемина 2020, с. 542]. Исследователи выделяют различные аспекты, которые включает в себя понятие телесности и изображение тела в литературе, в том числе: соотношение физического и духовного, гендерные особенности телесного, мышление/эмоции и телесное, физическое существование и социум, познание своего тела, желание сохранить его как факт существования в этом мире [Бугакова, Попова, Сулемина 2020, с. 542]. Н. Живолупова, размышляя о факторах, обуславливающих специфику изображения человеческого тела, отмечает: «Семантика *тела* представляет активный культурный контекст, разные смысловые пласты которого архитектурно существенно и актуализируются в зависимости от жанра, философской установки авторского сознания, собственно проблем поэтики» [Живолупова 2015, с. 252–253].

Попытаемся проследить грани телесности и характер телесных проявлений героев в удмуртской прозе 1920–1930-х гг. на материале романов «Секыт зйбет» («Тяжкое иго», 1929) Кедр Митрея (Д. Корепанов), «Вурысо бам» («Лицо со шрамом», 1933) М. Коновалова, «Лёзя бесмен» («Лозинское поле», 1932–1936) Г. Медведева.

В романе Кедр Митрея «Секыт зйбет» актуализирована проблема насильственной христианизации удмуртов в начале XIX века, в связи с чем в нем доминирует антицерковный пафос. Значимое место в развитии сюжета занимает любовная линия двух ведущих героев – Дангыра и Дыдык. Дангыр открывает в удмуртской литературе галерею «зооморфных» героев. Внешне он напоминает медведя, выражая богатырскую мощь и естество природного человека. (Имя героя тоже перекликается с удмуртским названием животного – гондыр). Вместе с тем по своим деяниям он представляет собой типаж культурного героя.

Тело и вся внешность Дангыра необычны. С самого начала повествования он отражается внешне-уродливыми чертами в зеркале глаз Дыдык: «Нырыз, ымдуръёсыз чебересь вылэм, синъёсыз но туж визьмо учко, скулэмез ик ёгыр-ёгыр карыса порто, вырето. Нош... малы медам солэн пыдъёсыз сиес кыч кадесь, чик артэ уг вуыло. Йырыз но бадъым, токма шорысь «мушко йыр» өз шуэ, вылды. Солэн йыраз лёгъёсыз вань на. Бетколэн мыжыкъёсыз быдъаесь луозы. Со быдъаесь ке но өвёл, лодйга быдъаесь луозы, дыр. Туж шётэм каро адямиез таће лёгъёс» [Кедр Митрей 1988, с. 19] («Нос, губы у него красивы, лицо выразительно, глаза умны, насквозь пронизывают. Но почему же ноги у него колесом. И голова велика. А на голове шишки с добрый кулак Бетко. Правда, с кулак они может не будут, но уж, наверно, будут с баранью лодыжку. Сильно портят человека такие шишки») [Кедр Митрей 1958, с. 5–6]. Очевидно, что аномально-необычная внешность использована автором, с одной стороны,

для создания образа исключительного героя. С другой стороны, это прием характеристики воспринимающего персонажа, Дыдык. В преувеличенном виде воссоздано телесное несовершенство и других молодых людей, придирчиво оцененных излишне капризной, разборчивой девушкой: «Кин бен, кудйз пи солэн сьулмаз кельше? <...> Чумой Васьлей чебер кадь но, ойтөд, вераськем куараез шөнгылес, пельёсаз гон потэм. Пислэг Ожмег укыр кузь кыстйськем, оло инэз но йырыныз пыкыны медэ, ачиз восьтэт, куссэ лек төл чигтоз. Боры Камашез ке верано, таиз пуклөк но пуклөк, гурезь йылысен донгы но туп сямен погыльскыса васькоз, нокуйтчы уз кугза» [Кедра Митрей 1988, с. 19] («Какой парень ей по сердцу? Как будто вот этот пригож – Чумой Васьлей. Сначала он показался ей красивым. Но он картавит, из левого уха клок волос торчит. Пислэг Ожмег чересчур вытянулся. Точно хочет небо подпереть головой. Хрупок, как хвощ, и кажется, лёгкий ветер может его сломить. Боры Камаш – увалень какой-то, приземист, неуклюж») [Кедра Митрей 1958, с. 5].

В романе происходит взросление, душевный рост Дыдык, которая постепенно влюбляется в Дангыра, оказавшись под влиянием его внутреннего благородства и красоты души. Таким образом, Кедра Митрей разрабатывает в романе удмуртскую вариацию сюжета «красавица и чудовище».

По своему мироощущению Дангыр – приверженец традиционных верований. Однако он вынужден креститься, чтобы, освоив грамоту в церковной школе, «расшифровать» письмо-послание от отца, много лет назад сгинувшего на каторге. При процедуре крещения Дангыра помещают в купель, но его могучее тело не влезает туда: «Чанын ёркыт, Дангырлэн паськыт пельпумьёсыз уг тэро» («В купели тесно. Широкие плечи Дангыра туда не вмещаются» – *удмуртские тексты, где не указан переводчик, приводятся в дословном переводе автора*) [Кедра Митрей 1988, с. 79]. Священник вынужден лить на него воду сверху; она выливается из купели на присутствующих, которые «как будто бы под дождем побывали». Телесная деталь символизирует внутреннее бунтарство Дангыра, его «невмещаемость» в каноны новой веры, формальный подход к крещению.

После обряда крещения Дангыр вслушивается в себя и понимает, что не чувствует обновления, радости в душе, о которых ему говорил поп. Любопытны вопрошания героя о сущности греха: «Собере мар со сьöлык? Кытыназ со адымилэн улэ – жушаз-а, йыраз-а? Кытй со пыре адыми пушкы, кытй потэ?» («И потом, что такое грех? Где, в каком месте у человека он находится – в кишках ли, в голове ли? Через какое место он заходит внутрь человека, через какое – выходит?») [Кедра Митрей 1988, с. 80]. Образ Дангыра, воспринимающего основополагающую категорию христианства в призме телесного, с одной стороны, отражает непогруженность героя в духовную сущность новой веры; с другой стороны, в его высказывании проявляется чисто народно-традиционное

восприятие ситуации, а именно, желание или стремление понимать абстрактные вещи (грех) как осязаемые или чувствуемые материальные явления.

Кедра Митрей актуализирует мотив телесности, изображая в романе личные судьбы главных героев. По причине того, что родители Дыдык стали для Дангыра крестным отцом и матерью, церковь препятствует соединению молодых. Церковный староста Кион Эркемей, снедаемый похотью, возжелав девичье тело, женит своего сына-недоросля на Дыдык. В сцене венчания молодых жестовые образы отражают противоестественность заключаемого союза: «Дыдыклэн кияз, кый куштэм музэн, Иванлэн чоньдэм кияз усиз» («В руки Дыдык, словно брошенная змея, упала околевавшая рука Ивана») [Кедра Митрей 1988, с. 115]; «Венецен эгесам йырыз Иванлэн висьыны өдяз, кымесаз вир-сэръёсыз тордйзы» («Тесным обручем сдавил венец голову Ивана. На висках вздулись вены») [Кедра Митрей 1988, с. 115]; «Иванлэн ымдурыз Дыдыклэн ангесаз вуиз. Кулэм мурт йётскемлы лэся Иванлэн чупамез. Дыдык вырзйтске, Иванлы мышкин берытске» («Губы Ивана коснулись подбородка Дыдык. Поцелуй Ивана похож на прикосновение мертвеца. Дыдык отодвигается, поворачивается к Ивану спиной») [Кедра Митрей 1988, с. 116].

Дыдык убегает от венчанного мужа, тем самым, нарушая традицию и демонстрируя свободолюбие, решительность. Героиня всем сердцем любит Дангыра и хочет быть только с ним. Возлюбленный переживает внутреннюю борьбу, ревность, отчуждение и, наконец, примирение. Дыдык удается убедить Дангыра в том, что хотя она выходила замуж, но женой-женщиной не стала. Таким образом, в тексте романа раскрываются следующие грани телесности: женское тело как предмет обладания; девственная чистота тела и др.

Впоследствии Їушни Иван умирает от болезни: «Їушни Иван азьвыл но кичыр-куачыр будэ вал. Шорт миськон дырря вуэ усьылэм бераз висемез солэсь тазалыксэ уката юн куасалтйз. Иван векась луиз. Кызыны ке кутске, тёрна, восьтэт пичи мугорыз лызэктэ, вожектэ. Тылпулэсь кышкаменыз со кабен уродмиз, ымтйз вир кошке ини. Сялзем дыльдыез виртэм уг луылы» [Кедра Митрей 1988, с. 124] («Їушни Иван с малых лет рос хилым и болезненным. После того, как выкупался зимой в реке, начал таять. Появился надоедливый кашель, от которого он багровел. <...> Пожар доконал его здоровье. С трудом вырвался он из пламени. С перепугу пошла у него кровь») [Кедра Митрей 1958, с. 89]. Через образ Їушни Ивана автор отражает вырожденчество богатых людей. Болезненность и немощь молодого человека выступает как знак вины греховного отца-богатея.

В романе в ключе народной смеховой культуры изображены внешности служителей церкви. К примеру, с помощью гротеска воссозданы черты архиерея, который сравнивается с откормленной толстой свиньей, подчеркивается

его необъятных размеров брюхо. Образы материально-телесного низа и прием травестики активно используются при описании пьяных оргий и драки богомазов во главе с дьяконом в алтаре новой строящейся церкви: «Мыжыккэс туч-тач вуылыны кутскизы. Кузёлэн нырыз дьяконлэн мыжык улаз паньгаз, зүззы! вир киське» («Кулаки пошли в ход. Нос хозяина под кулаком дьякона расплющился, ручейком бежит кровь») [Кедра Митрей 1988, с. 30]. В глиняную чашку с самогоном вместе с соплями-слюнями капает кровь из носа хозяина мастеров. Обильные винные возлияния мастеров и дьякона, сопровождающиеся выделением мочи, слюней, соплей, рвоты, в данном случае выполняют снижающую, развенчивающую роль. Не случайны в романе ассоциации «церковь как кабак», «в церкви как в хлеву».

Телесный мотив в романе своеобразно связан с таким персонажем, как Игошка Шатунов. Русский портной, он живет среди удмуртов. По сути своей, по своему поведению Игошка является маргинальным героем. Один из микросюжетов связан с тем, что богомазы рисуют с него святого Романа, таким образом, облик бестелесного святого воспроизводят с телесного сторожа Игошки Шатунова. В этом вновь проявляется торжество материально-телесного низа, профанация священного. Когда позирующему «натурщику» предлагают посмотреть на икону, он концентрируется только на одежде «святого», упуская главный факт – его облик перенесли на икону: «Дйсез чебер. Паллян пал сөзыез кузьгес, вандыны кулэ вылэм. Вурысэз но шакырес» [Кедра Митрей 1988, с. 32] («Хороша одежда, ай как красива! Только вот левая пола длинновата, подрезать бы. Да и швы-то больно грубые») [Кедра Митрей 1958, с. 15]. Высказывание включает в себе пародийно-травестийный смысл. В целом, роман Кедра Митрея представляет собой чрезвычайно интересный феномен с точки зрения актуализации телесности.

Рассмотрим некоторые грани и формы телесной презентации в трилогии Г. Медведева «Лёзя бесмен», посвященной процессу коллективизации.

Одной из специфических черт портретирования героев в трилогии Г. Медведева является особое внимание к жестово-мимическому поведению персонажей и внешним проявлениям их внутренних ощущений. Драматичные события, связанные с коллективизацией, вызывают у героев глубокие переживания, нервозность, и потому они готовы в любой момент взорваться, сцепиться, дать волю кулакам, к примеру: «Пельдйньысьтыз вирсэръёсыз тордйзы Сандырлэн. Бур синкашаз зубектон тэтчаны кутскиз» («На висках у Сандыра вздулись вены. Правая бровь задергалась»); «тыл пиштйз Зэпыклэн синъёсаз» («Огонь блеснул в глазах Зэпыка»); «(Ондйлэн) вирыз пельдйняз кисьтйськиз, мылкыдзэ урмытыса» («У Ондй кровь ударила в висок, приводя его в бешенство»); «чакыртымон куртчиз пиньёссэ» («...до скрипа сжал зубы»/ «заскрипел зубами») и др.

Внутреннее напряжение персонажей передается через физиологический психологизм.

Взаимоотношения главного героя Якова Бутарова и его жены Любы развиваются в плоскости конфликта между идейным и плотским. Бутаров всецело отдается организации колхоза и находится во власти общественного, коллективного, Люба – в сфере личного, интимного, плотского. Автор наделяет образ героини, жаждущей внимания, ласки, чувственным эротизмом: «Нош Люба кисьмам улмо кадь чеберскемын <...>. Мӧляосыз жӱк кыӇе-кыӇе золтӱскемын» («Люба похорошела, как спелое яблоко <...>. А груди как упруги») [Медведев 1984, с. 254]. Между тем, Яков сетует, что не смог занять жену работой: «Быдэс Союз выль улон дуронэ жӱтскемын. Тон, тон... бызбылӱськод...» («Весь Союз поднялся на строительство (букв. ковку) новой жизни. Ты, ты... гуляешь...») [Медведев 1984, с. 279]. Люба уходит из семьи к молодому возлюбленному и вместе с ним покидает колхоз. Однако через некоторое время, разочаровавшись в избраннике, возвращается в родную деревню. Автор запечатлевает портрет потерянной, обнищавшей, обносившейся женщины. Возродившаяся любовь к бывшему мужу, к тому моменту уже женатому, вновь меняет облик Любы, придавая ей притягательную женственность. Вместе с тем в финале трилогии писатель «одевает» Любу в мужскую спецовку шофера. Метаморфоза женственной Любы в лихого мужественного шофёра использована, чтобы подчеркнуть подчинённость героини коллективному делу, отстранённость от плотских желаний. Примечателен и своеобразен диалог между Яковом и Любой. На вопрос, почему не выходишь замуж, Люба отвечает: «Уг, уг, <...>. Мон – шофер» (« – Нет, нет, <...> – я шофёр») [Медведев 1984, с. 679]. Автор определяет героине социально-профессиональный статус шофёра, ассоциирующегося с мужчиной, то есть происходит как бы потеря ею полового знака. Женственность, женская красота изживается как ущербное, порочное начало.

Проблема телесности актуализирована в трилогии многообразно, в том числе через образ Александра Пылькина. Активно включившись в коллективизацию, бывший бедняк Пылькин преображается и мечтает провести в жизнь свои революционные планы. Героя не устраивают темпы как человеческой, так и природной жизни, он настроен на скорый, незамедлительный результат, каким бы путем он ни был достигнут. Например, Пылькин категорически не приемлет того, что рябина вначале цветет, а затем плодоносит. Согласно его логике должно быть наоборот («мыддорин»): «Шоналскы – тыныд емыш, отӱяз кидысэз но, сяськаез но, куарез но луоз» («Размахнись (замахнись) – тебе плод (результат), а там и семена, и цветы, и листья будут») [Медведев 1984, с. 505].

Пылькин мечтает об улучшении человеческой породы. Поставив цель построить за год сорок новых домов, не имея на то ни материалов, ни рабочих

рук, он истово сокрушается, почему у человека не десять рук, и даже не четыре, а только две [Медведев 1984, с. 506].

Особое место в системе персонажей занимает комический герой Кузьпинь Ванюрка, во внешности которого выделяется нос, напоминающий сапог. Ванюрка буквально носится со своим носом: «Уз луы-а пöлады нырме мертчытыны?» («Не могу ли я к вам вонзить свой нос?») [Медведев 1984, с. 90]; «Мон сое ныр вылам пуктыса нуыны быгато» («Я его, на свой нос посадив, смогу унести») [Медведев 1984, с. 90]. Нос воспринимается почти как автономная часть внешности героя. Если выразиться по-другому, Ванюрка – своеобразная вариация человека-носа. Фаллическая ассоциация возникает на фоне его интереса к женскому полу и жалоб, что из-за «подкачавшего» носа женщины не обращают на него внимание. В сочетании с длиннозубостью, отраженной в прозвище Кузьпинь, создается еще более необычный внешний вид. Круглые, как у филина, глаза, выразительная мимика довершают колоритную клоунскую внешность персонажа. Действительно, Ванюрка играет роль шута, разряжая острые ситуации. В то же время он предстает едва ли не самым сложным человеческим материалом, очень трудно поддающимся переделке, «перереформатированию» в сознательного труженика-коллективиста. И это единственный персонаж в романе, который погибает от рук классового врага, тем самым приобретая трагический ореол.

В удмуртской литературе 1920–1930-х гг. наиболее интересным с точки зрения телесной образности является роман М. Коновалова «Вурысо бам», герои которого, в том числе, воссозданы с помощью модернистских приемов. В центре производственного романа – трудовые будни бригады прокатного цеха металлургического завода. Воссозданный художественный мир, помимо реалистических, имеет условные черты, проявляющиеся, в частности, в уподоблении героев – их внешности, черт лица, походки, пластики и др. – животным, птицам, рыбам: «çушгьял йырсиё Педор» («Педор с волосами, похожими на ежа») [Коновалов 1973, с. 15]; «парсь пелё Лякоп» («Лякоп со свиными ушами») [Коновалов 1973, с. 108]; «ыж быж тушо Вахтин» («Вахтин с бородой как козлиный хвост») [Коновалов 1973, с. 155]; «айы çöж мугоро мурт» («человек с телом селезня») [Коновалов 1973, с. 133]; «бака тыбыро мурт» («человек со спиной лягушки») [Коновалов 1973, с. 34]. Удмуртский литературовед А. Шкляев отмечает, что герои М. Коновалова похожи на кентавров [Шкляев 1995, с. 332]. Подчас возникают причудливые конфигурации человеко-птице-зверей.

Один из действующих героев, привезенный из деревни для воспитания в рабочем коллективе, носит имя собственное Гондыр (Медведь). По своему поведению, уровню сознания это получеловек, полумедведь, который только что вышел из деревенской «берлоги» и у которого ещё не отпал «хвост» несозна-

тельного индивидуализма. В городе он ведёт себя как деревенский человек, а в деревне – как городской, причём не является потребителем настоящих, высших ценностей городской культуры, а впитывает поверхностное, наносное [Шкляев 2000, с. 86–87].

В центре романа противостояние между Дубовым и Нушиным, символизирующими соответственно «созидателя» и «разрушителя». Создавая гротескный образ Нушина, автор использует прием синекдохи: данный персонаж фигурирует как «вурисо бам» («лицо со шрамом»), «бака тыбыро» («лягушачья спина»/«тот, который с лягушачьей спиной»), «выись вужер» («тонущая тень»). Перед вышестоящими он прогибается как вопросительный знак, перед нижестоящими ведёт себя бесцеремонно-грубо. Хамелеонство героя автор выражает через гиперболизацию его гибкости. Сродни Нушину – его жена, которая тоже предстает в гротескном виде, будучи названной «буям ымдур» («накрашенные губы») и имея соответствующие манеры.

Нушин сравнивается с разными животными: с крысой, ястребом, собакой, быком. В сцене выяснения отношений между Нушиным и «буям ымдур» («накрашенные губы») автор создает иллюзию их трансформации в настоящих животных: «Кион луд кеч доры матэньяске. Луд кеч котыр учке, нбыль борддорьёс интыязы юн сыло. Нюлэскы тэтчаса кошкыны пась өвёл. Вурисо бамо кион весь матэ но матэ вуэ. Шимес ымзэ усьтэ. Пытсам луд кеч кивалтос учча. Мар бен со кароз сэргысь зырен? Сюрес өвёл. Зар бёрдыса, кионлэн пумитаз бызе» («Волк приближается к зайцу. Заяц осматривается вокруг, четыре стены крепко стоят на месте. Нет отверстия, чтобы ускакать в лес. Волк со шрамом на лице всё ближе и ближе. Открывает страшную пасть. Заяц ищет орудие защиты. Но что он может сделать с помощью дубины? Пути нет. Громко рыдая, бежит навстречу волку» [Коновалов 1973, с. 78]. Здесь происходит наложение образов «волк» и «лицо со шрамом», в результате чего образуется контаминированный условный образ «волк с лицом со шрамом». Отрывок любопытен тем, что с помощью приема метаморфозы автор точнее подчеркивает животную ярость хищника и животный страх жертвы.

Удмуртский литературовед В. Л. Шибанов высказывает интересную мысль о том, что Дубова и Нушина можно рассматривать как героев-двойников: действительно, где появляется один, там же возникает другой [Шибанов 2005, с. 282–283]. В том числе между ними развертывается соперничество за Лину Радину. Нушин, представляя собой психотип садиста, причиняет окружающим людям боль, практикует разрушительные действия. Лина, питая симпатию к Дубову, не отталкивает и Нушина, в результате становится жертвой его насилия. В одном из эпизодов натуралистически-подробно воспроизведена борьба между Нушиным и Линой. В действиях и поведении Нушина автор вновь и

вновь воспроизводит повадки хищного животного. После осквернения девушки персонаж ведет себя как насытившийся волк, который, высунув длинный язык, облизывает губы («уралтэм кион кадь, тят-тят каре», «кӧт тырем кион кадь, кузь кылзэ поттыса, ымдурзэ нюлэ»). Автор рисует переживания молодой женщины, ее отчаяние, брезгливость к собственному телу. Униженная и уничтоженная Лина с ужасом представляет себе, что у нее появится ребенок со шрамом на лице, ибо Нушин самодовольно сказал ей, что женщины беременеют от него с первого раза. «Мугор табере мынам ӧвӧл ни» («Тела теперь у меня нет»), – к такому горестному выводу приходит Лина Радина. И тут же в ней возникает протест: «Озы-а бен? Сйль мугор-а тон, нылкышно?» («Так ли это? Ты, женщина, есть плоть из мяса?») [Коновалов 1973, с. 131]. После этого случая отношения Лины и Дубова развиваются сложно. Дубов ревнует и мучается, ставит перед Линой, а возможно, и перед самим собой вопрос: «Оло астэ вылтыр гинэ кожаськод-а» («Или ты себя считаешь только телом?») [Коновалов 1973, с. 157]. Таким образом, через мотив поруганной телесности автор ставит проблемные вопросы о сущности любви, о трудностях взаимопонимания любящих людей, о нераздельности души и тела и др.

Обобщая, отметим, что в рассмотренных произведениях удмуртской литературы 1920–1930-х гг., на этапе идейно-эстетических поисков и экспериментов, прослеживается очевидное внимание художников к человеку в его разнообразных телесных проявлениях. В романе Кедре Митрея «Секыт зйбет», с одной стороны, используется фольклорно-романтическая идеализация героев, с другой стороны, в трактовке отрицательных персонажей применен прием актуализации материально-телесного низа. В антропологии Кедре Митрея присутствует сниженное и возвышенное изображение человека. Рисуя героев, писатель прибегает к разным вариациям связей между внешним и внутренним. В трилогии Г. Медведева «Лӧзя бесмен» телесный дискурс в рамках соцреалистической идеологии подчинен изображению человека в условиях перехода к новой действительности, формирования сознательного труженика-коллективиста. Автор активно обращается к приемам физиологического психологизма. Характерным является стремление усмирить телесные желания, подчинить их более важным общественным задачам. М. Коновалов в романе «Вурысо бам» придает важнейшее значение условным приемам изображения человека, в том числе, прибегая к замещению человека знаком. Используя приемы сатирического гротеска, натурализма, создавая образы скульптурно-зримых, телесных героев с их животной пластикой, поведением, мускулатурой, в том числе деформированных тел, автор более выпукло и экспрессивно обозначает конфликты и дух времени.

Во всех произведениях важное место занимают эротически-телесные начала как вечный мотив изображения природного естества человека, взаимоотношений мужчины и женщины, воспевания телесной красоты и чистоты, в том числе, сопровождаемое мотивом ревности, насилия и отчуждения.

Литература

1. Бугакова, Н. Б., Попова, Ю. С., Сулемина, О. В. Тело и телесность в прозе Ивана Алексеевича Бунина (на материале рассказов) / Н. Б. Бугакова, Ю. С. Попова, О. В. Сулемина // Неофилология. – 2020. – Т. 6, № 23. – С. 541–547.

2. Галуцких, И. А. О границах понимания телесности в контексте филологических студий / И. А. Галуцких // Язык и культура (Новосибирск). – 2012. – № 1-1. – С. 237–242.

3. Живолупова, Н. В. Тело (концепция телесности) в художественной антропологии Ф. М. Достоевского и проблема генезиса исповеди антигероя / Н. В. Живолупова // Язык. Культура. Коммуникация. – 2015. – Т. 2, № 18. – С. 249–254.

4. Кедр Митрей. Тяжкое иго: повесть : пер. с удм. Кедр Митрея / Кедр Митрей. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1958. – 98 с.

5. Кедр Митрей. Секыт зйбет / Кедр Митрей // Кедр Митрей. Секыт зйбет : Роман, повесть, веросъёс, кылбуръёс, поэма, тодэ ваён. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 392 с.

6. Коновалов, М. А. Вурысо бам / М. А. Коновалов. – Ижевск : Удмуртия, 1973. – 172 с.

7. Медведев, Г. С. Лёзя бесмен : роман-трилогия / Г. С. Медведев. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – 704 с.

8. Шибанов, В. Л. «Вурысо бам» роман пумысен куд-ог «вурисо» малпанъёс / В. Л. Шибанов // Коновалов М. А. Кизилитэм уйёс öвöл = Нет ночей без звезд : Роман, рассказы, статьи, воспоминания, письма / Сост. Ж. М. Баранова, М. В. Иванова. – Ижевск : Удмуртия, 2005. – С. 278–288.

9. Шкляев, А. Г. Ъашъем нимъёс : Репрессия улэ шедем писательёс сярысь / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 448 с.

10. Шкляев, А. Г. Вапумысь вапуме: Критика : Статьи, обзоры, диалоги, очерки, портреты, рецензии, воспоминания / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 184 с.

1.1.9. Традиционный гостевой этикет удмуртов в драматургии 1920–1930-х гг. (Глухова Г. А., Аркеева С. Т.)

Базируясь на народной культуре, художественная литература так или иначе прививает и регламентирует нормы, правила и обычаи поведения человека. Этнопедагогические идеи живо представлены в произведениях удмуртских писателей первой половины XX века, чье творчество сформировалось большей частью на основе традиций своего народа, его обычаев, обрядов, жизненного уклада.

В удмуртской традиционной культуре особое внимание уделялось гостевому этикету. Гостевание – один из древнейших обычаев, присущих в той или иной степени всем народам, и удмурты в этом плане не исключение [Трофимова 1989, с. 19]. Рассматривая различные источники, можно убедиться, что удмурты – очень гостеприимный народ. Радужие удмуртов было еще отмечено путешественниками. Например, Т. Перевозчикова отмечает, что «путешественники XIX века, побывавшие у удмуртов, отмечают их большое гостеприимство, миролюбие и кроткий нрав. Даже нежданному гостю, путнику, завернувшему с дороги, – прежде всего, подносили квас, пиво или аръян, и только потом расспрашивали, куда он путь держит» [Перевозчикова 1984, с. 6].

В удмуртском языке термину «гостевание» можно найти различные синонимы: *юмиан, юон, юондыр, юмиаса ветлон, пукны ветлон, куное ветлон* и др. Наибольшее количество гостеваний приходилось на праздники. Выделяют три этапа гостевания: встреча гостей (*куно пумитан*), гостевание в доме у хозяина, у близких родственников и друзей (*куно сектан*); проводы гостей (*куно келян*). С нашей точки зрения, целесообразно также выделить этап приглашения в гости и подготовки в гости (*куное ѓтён но куное дасяськон*).

Для гостевания в традиции удмуртов были характерны устойчивые, регулярно повторяющиеся формы поведения и речевой этикет (клише), обусловленные особенностями социальной организации общества и варьирующиеся в историческом и в этническом пространстве. Стереотипы поведения и атрибуты общения являлись основной формой передачи информации и организации согласованных действий как внутри семьи, в кругу родственников, так и внутри этноса и в межнациональных связях.

Приготовление к празднику и к приему гостей сопровождалось преобразованием всей привычной будничной обстановки, а также внешнего облика людей. В первую очередь убирали и мыли в избе. Развешанные домотканые ковры и полотенца создавали праздничную обстановку в доме. К приходу гостей и для гостевания надевали самую лучшую одежду. Обязательным также было приго-

товление загодя праздничных кушаний и особенно напитков. В гости без приглашения ходить было не принято. Незваные гости осуждались обществом и хозяевами. Вот как гласят поговорки о незваных гостях: «*Õтем куно тõр шорын, õтьымтэ куно – õс дорын*» (Званный гость – в красном углу, незванный гость – у порога); «*Возьмамтэ кунолы юри жõккышет уг вõлдо*» (Для незваного гостя специально скатерть не стелют) и др. При желании видеть у себя в гостях кого-либо из родственников к ним отправляли со специальной вестью. Готовились в гости также обстоятельно, как и при ожидании гостей. Отправляющимся в гости пожилые напоминали о том, как следует вести себя на людях. Удмуртский фольклор зафиксировал немало этикетных правил на этот счет. В гостях рекомендовалось вести себя достойно. Осуждалось опоздание, опоздавшего не ждали. Дурным тоном считалось много есть и пить в гостях.

Особенности гостевого этикета в традиционной культуре удмуртов нашли своеобычное отражение в произведениях художественной литературы. Наиболее интересны в этом плане пьесы, связанные со свадебным сюжетом.

Свадебный обряд, считают исследователи, является источником драматизации, т. к. свадьба – это публичный, массовый и зрелищный по своей сути процесс. Свадьба воспринималась удмуртским народом как яркий праздник веселья и счастья, что требовало от создателей свадебного ритуала тщательной разработки обрядовых действий и оснащения этих действий соответствующим речевым, вербальным комплексом. Удмуртский критик и литературовед А. Шкляев справедливо отмечает: «Сюан – со калык театр бере, покчи калыкъ-ёслэн нырысь драматургъёссы, выль театр кылдытыны кутскыса, калык сямъёс вылын ик лэсьтылйзы нырысь пьесаоссэс-спектакльёссэс» («Поскольку свадьба – это народная драма, то основоположники национальной драматургии, создавая новый театр, выстраивали свои первые пьесы как раз, основываясь на народных традициях») [Шкляев 1995, с. 234].

Одним из создателей удмуртского театра по праву является Александр Васильевич Сугатов. В его пьесе «Удмурт сюан» («Удмуртская свадьба», 1928) описаны традиции и обычаи свадебного обряда казанских удмуртов. Драматическое произведение характеризуется особой яркостью образов и органическим взаимодействием с фольклорной эстетикой. В пьесе выразительно освещены такие этапы свадьбы как сватовство, сговор, пир в доме невесты и встреча участников свадебного пира с родителями в доме жениха. Уже с самого начала пьесы автор ненавязчиво знакомит читателя с этикетом встречи гостей хозяевами. В традиционной культуре удмуртов считалось дурным тоном, если зашедший в дом гость в тот же миг садился или еще хуже – проходил дальше печи или за матицу. Он обязательно должен ждать приглашения хозяина дома пройти, только тогда гость имел право присесть на лавку или на табуретку.

В пьесе автор не отходит от традиции, а, наоборот, с точностью до мелочей передает данную сцену через диалог:

Марзан: Ёеч улйськод-а, ёужодйг?

Пайзэй: Э-э-э, куно лыктэ вылэм ук. Ёеч ай, ёеч. Ойдо тапала пуксыы, ёужодйг (*Марзанэз ёёок доры нуыса пуктэ*).

Марзан: Лыктэм бере пуксёно. Валлянаос пуксыытэк гинэ ужез ужаны уг луы шуиллям уг. Сезяй ёужодйг нош татын ёвёл-а, кытчы ке кошкыз шат?

Пайзэй: Пудоосыз сюдыны потйз-а мар-а...».

(*Марзан:* Хорошо ли поживаешь, ёужодйг?

Пайзэй: Э-э-э, оказывается, гость пришел. Хорошо, хорошо. Айда, сюда, на эту сторону проходи, ёужодйг (*Марзан садит за стол*).

Марзан: Раз пришёл, надо садиться. Предки говорили, мол, не присаживаясь, дела не делаются. А Сезяй ёужодйг не дома что ли, разве куда-то ушла?

Пайзэй: Скотину кормить вышла что ли... – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе авторов*) [Сугатов 1995, с. 236].

Если в гости пришел родственник или сосед, то по этикету для приличия он должен интересоваться здоровьем, семейной жизнью, детьми, скотиной хозяев, но, не переходя за пределы дозволенного:

«*Марзан:* Кыёе-мар бен та вадесын улэмды, мар ужаса улйськоды?

Пайзэй: Огсямен улйськом ай, сое-тае ужась ёвёл»

(*Марзан:* Как поживаете, ёужодйг, не болеете ли?

Пайзэй: Сейчас ничего. Ни на что не жалуемся...) [Сугатов 1995, с. 236].

Известно, что раньше удмуртские семьи были большими, под одной крышей жило несколько поколений, в случае, если старшие сыновья и отделялись от родителей, то зачастую хозяйство вели вместе. Во время гостевания, приема гостей основную работу по угощению выполняли женщины-снохи. Родители сидели и развлекали гостей разговорами, пока накрывают стол. На наш взгляд, А. Сугатов очень ярко изобразил взаимоотношения в семье и между гостями во время сватовства. После прихода сватов в дом Эскендэра, все сидят и угощаются домашним вином. В это время Сяькабей, жена брата Эскендэра, накрывает стол:

«*Марзан:* Та пинал туклячи одйгзэ но ёз юы на, лэся? Сиён-юонъёс гинэ дасяса ветлэ. Ме, одйгзэ юыса сёт али, туклячи. Ужаны собере капчигес мед луоз. (*Марзан аслэсьтыз ёашазэ сётэ. Сяькабей уг басьты*).

Сяькабей: Ачид ю, туклячи. Мон понна эн сюлмаськы. Уже трос. Ужме быдэстй ке, ачим но юо ай.

Гильбике: (*ёашаяз курыт вузэ поныса, Сяькабейлы сётэ*). Ме, басьты, кен, туклячиен ёош кариськыса юэ.

Сяькабей: Вай, юом ке юом. Туклячилэсь мылкыдзэ каньыл карыны кулэ. Сотэк вожез потоз».

(Марзан: Эта молодая сватья, кажется, ни чуточку еще не пробовала. Всё ходит да угощения на стол ставит. На, одну хотя бы выпей, сватья. Затем работать будет легче. (Марзан дает свою стопку. Сяськабей не берет).

Сяськабей: Сама пей, сватья. За меня не беспокойся. Работы много. Закончу работу, тогда и выпью.

Гильбике: (Налив в чашу вина, подает Сяськабей). На, возьми, кен, вместе со снохой угощайтесь.

Сяськабей: Давай, выпьем так выпьем, чтобы на душе у сватьи легче стало. Иначе осерчает) [Сугатов 1995, с. 244].

В гостевом этикете обрядового действия важную роль играет исполнение песен как одной из форм коммуникации не только участников обряда, но и его соучастников (членов общины, мира предков, мира богов и др.). Если в повседневной жизни удмурт был скуп на комплименты, не высказывал открыто своего отношения к другим, то во время обряда с помощью песни он при всех раскрывал свои чувства, отношение к окружающим. А. Сугатов также в пьесу включает много песен, с помощью которых и гости, и хозяева выражают радостные чувства по поводу встречи гостей: восхваляется гостеприимство, радушие хозяев, изобилие в угощении.

Таким образом, анализ пьесы А. Сугатова с позиции рассматриваемых в произведении поведенческих стереотипов во время свадебного обряда позволяет заключить, что драматург при описании удмуртской свадьбы не отходит от традиционных норм. Им включены в пьесу два этапа свадебной обрядности: досвадебный и свадебный (пир в доме невесты). Автор в тексте пьесы художественно претворяет гостевой этикет, предписанный народной традицией.

В пьесе Михаила Тимашева «Насьток» («Настенька», 1929) также изображаются устойчивые формы поведения в свадебной обрядности удмуртов. Действие пьесы происходит в удмуртской деревне. Главным героем является девушка Насьток, которая уже готова к замужеству. У нее есть любимый человек, но ее насильно выдают замуж за богатого парня. Пьеса полностью пропитана сочувствием к удмуртской девушке. Мелодраму «Насьток» критика посчитала сентиментальной. Особенно подвергся критике финал пьесы, так как героиня Насьток, которую родные (брат с женой) отдали без ее согласия за нелюбимого человека, не вытерпев трудной жизни в семье мужа, кончает жизнь самоубийством.

По поводу финальной сцены произведения М. Тимашева «Насьток» удмуртский критик А. Шкляев пишет: «Пьесалэн авторез драматургилэсь, искусстволэсь законъёссэ тодыса, егитысен ик вала ни, геройзэ быдтон калэ вуттыса, со золгес каре аслэсьтыз малпанзэ: адямиез ултйяны уг яра. Кытын адямиез ултйяло, отын эрик но, шуд но өвёл» («Автор пьесы, зная законы драматургии,

искусства, уже с молодых лет осознает, что, доведя своего героя до самоубийства, он усиливает идею пьесы: нельзя унижать человека. Где унижают человека, там нет ни свободы, ни счастья») [Шкляев 1995, с. 162].

В основе сюжета и этой пьесы – свадебный обряд. Но, по сравнению с предыдущим произведением, здесь изображается лишь свадебный пир в доме невесты. М. Тимашев акцентирует внимание, прежде всего, на убранстве в доме брата Насьток. Согласно народным традициям, в гостевом этикете немаловажную роль играла подготовка к празднику, к встрече гостей. Приготовление к празднику и к приему гостей сопровождалось преобразованием всей привычной будничной обстановки, а также внешнего облика людей. В первую очередь убирали и мыли в доме. Домотканые ковры и полотенца создавали праздничную обстановку в доме. К приходу гостей и для гостевания надевали самую лучшую одежду, готовили праздничные повозки. Обязательным также было приготовление загодя праздничных кушаний и особенно напитков. Неслучайно праздничное время называлось *юондыр*, т. е. время пиров.

М. Тимашев также дает подробно картину встречи гостей: «Юон дыр. Насьтокъёслэн корказы сайкемын, укно янак дуръёстй чалма ошылэмын. Бадзым зус вылын ковёр вёлдэмын. Сэрегын, сандыкез, валесъёсыз чоктаса, шобыр ошылэмын...» («Время пира. Изба Насьток прибрана. У окна на стене висят вышитые полотенца. Широкая лавка застелена ковром. В углу, прикрывая кровать и сундук, висит покрывало...») [Тимашев 1995, с. 171]. К встрече гостей нарядились сами хозяева, того же требуют и от Насьток: «Опроч: Куноос султылыса кылизы. Асьме доры лыктозы ни. Мынэ дйськутъёстэс дасялэ тй. Ачид но дйсяськы ни...» («Гости уже готовятся. Скоро у нас будут. Идите, приготовьте одежду. И сама тоже переоденься уже...») [Тимашев 1995, с. 171].

М. Тимашев также подробно описывает процесс угощения гостей в доме невесты. Как полагает этикет, при их встрече хозяина первым приветствовал гость, здоровался с ним за руку, показывая таким действием свое уважение хозяину дома. Затем здоровался с хозяйкой и только потом со всеми членами семьи. В одном из эпизодов отец жениха Лепринь выполняет этические нормы поведения, здороваясь с братом Насьток за руку.

В пьесе обращает внимание диалог между Опроч и гостями свадебной церемонии. Приведем отрывок из текста:

«Опроч: Вылэ тубе. (*Жёк съёры пуктылэ*). Микылай, тон со жёк вылысь аракыез куноослы секта али, мон шыд жуто. (*Гур дораз кошке но, отысь вайыса, жёк вылэ шыд, сйль пуктылэ*).

Одйг кышномурт: Та Опроч пери ке пери ини. Уть, со куспын пуктйськыны но вуэм ини.

Опроч: Проходите, проходите. (*Накрывает стол*). Микола, ты угости гостей вином, что на столе, я суп принесу. (*Подходит к печке, оттуда несет суп, мясо*).

Опроч: Пуктйськем, пе-е... Сиёно кадь сиёнмы но өвёл.

Мукет кышномурт: Та луэм бере, мар кулэ на.

Опроч: Та шыдэз коть зүзе али.

Лепринь: Сиськом ми. Оломар эн утчаськы ини.

Микылай: (*чаркаен аракы мыче*). Ме али, Лепринь кудо, кут.

Лепринь: Виль родня понна огзэ ачид ю али. (*Чарказэ берен донге*)».

(*Одна женщина:* Эта Опроч словно ураган. Смотри, за это время успела уже и стол накрыть.

Опроч: Накрыла, говорит. Поесть-то нечего.

Другая женщина: Что еще надо, все есть.

Опроч: Хотя бы этот суп пробуйте.

Лепринь: Мы поедим. Ты там не ищи уже ничего.

Микола (подаёт стопку с вином): На-ка, сват Лепринь, выпей.

Лепринь: За новых родственников одну сам выпей давай. (*Стопку обратно возвращает*) [Тимашев 1995, с. 172–173].

Небольшой отрывок наглядно представляет картину поведения гостей и хозяев. При гостевании важно было восхваление хозяев: уместно было лишний раз подчеркнуть их трудолюбие, хозяйственность, заботу о гостях и обходительное отношение к ним.

Как и в предыдущую пьесу, в мелодраму М. Тимашева включены свадебные песни, посредством которых описываются и выражаются взаимоотношения родственников.

Гостевой этикет, как один из составляющих элементов в развитии сюжета, лег в основу комедии Алексея Ивановича Жомбина «Лакан выжы» («Лаканово племя», 1930). Драматический конфликт пьесы об удмуртской деревне советского времени строится на противостоянии простого народа и богатеев. Деревенские богатеи мечтают в сухолетье подчинить себе всю деревню, вплоть до того, что предпринимают попытку женить своего слабоумного сына на деревенской красавице Сяськабей.

А. Жомбин (Очей Жомбо), развивая сюжет пьесы, вводит в ткань ее текста обрядовое действие, как средство обогащения драматургического искусства. В этой пьесе представлен театрализованный обряд умыкания невесты. Основной смысл пьесы направлен на протест против старых обычаев.

Лакан и его жена Пакан, пользуясь голодным годом, тяжелым положением бедняков, измываются над ними. Когда в их дом пришла Кумор просить кусок хлеба, Лакан со своей женой ее выгнали, плюнув ей в лицо. А Лакан сказал ей в след: «Инмар милемлы озы косэм: «Сюйлэсь кылдэм мугоред, берен сие мед

пыроз». «Гуртысь узыр калыкед куанерлы кузё мед луоз», шуэм» («Так Инмар велел: «Из земли возродившееся тело, пусть обратно в землю вернется», «Деревенские богатеи пусть будут властвовать над бедными», дескать») [Жомбин 1930, с. 49]. Для власть имущих чужды предписания, созданные народом. Автор включает эту сцену, чтобы очернить богатеев. Мир перевернут: для них не существуют правила этикета. В данном случае семья Лакана не может и не хочет встретить путника в лице Кумор, как подобает: дать попить воды и поделиться куском хлеба.

Но «этику гостеприимства» эта семья соблюдает тогда, когда им нужен человек, чтобы свершить свои черные дела. К примеру, когда Сабок зашел в гости к Лакану и попросил покушать, хозяин не отказал ему. Хотя его «доброта» и в этом случае не была искренней: «Пиньме куртчыса гинэ чидай, пиньме: со кулэ адями. Кулэ ке ой луысал, лы сьомьёссэ тйясал тйяны но...» («Только стиснув зубы, стерпел: он нужный нам человек. Если бы не был нужен, все кости бы переломал...») [Жомбин 1930, с. 50].

Жомбо Очей показывает в пьесе, что богачи не любят не только крестьян, но у них нет взаимоуважения и в своей семье. Выстраивая и разрешая классовый конфликт, драматург, как и ряд его современников, изображает богатеев самолюбивыми, эгоистичными людьми, а их детей – глуповатыми. Крестьяне показаны победителями: Жомбо Очей изобразил их светлыми красками и наделил человеческими чертами.

В этой пьесе нормы поведения, стереотипы, выработанные веками, этикет гостеприимства изображены на противопоставлениях, что еще ярче помогает раскрыть характер героев.

Итак, во всех рассмотренных пьесах сквозной является свадебная тема, которая в сюжетную линию драматических произведений включена с разной степенью полноты: от описания всей свадебной ритуальной практики до ее отдельных элементов. Художественные тексты представляют собой богатый материал для изучения коллизии гостевого этикета.

Литература

1. Жомбин, А. И. Лакан выжы / А. И. Жомбин // Кенеш. – 1930. – № 1. – С. 42–55.
2. Перевозчикова, Т. Г. Введение / Т. Г. Перевозчикова // Ялыке! Приходите, гости дорогие! / сост. Т. Г. Перевозчикова. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – С. 5–7.
3. Сугатов, А. В. Удмурт сюан / А. В. Сугатов // Шкляев А. Г. Чашьем нимьёс : Репрессия улэ шедем писательёс сярись. Соослэн кылбурьёссы, веросьёссы, пьесаоссы, статьяоссы. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – С. 235–270.

4. Тимашев, М. Н. Насьток / М. Н. Тимашев // Шкляев А. Г. Їашъем нимъёс : Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёссы, веросъёссы, пьесаоссы, статьяоссы. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – С. 164–178.

5. Трофимова, Е. Я. Гостевой этикет удмуртов / Е. Я. Трофимова // Фольклор и этнография удмуртов : обряды, обычаи, поверья. – Ижевск, 1989. – С. 32–45.

6. Шкляев, А. Г. Їашъем нимъёс : Репрессия улэ шедем писательёс сярысь. Соослэн кылбуръёссы, веросъёссы, пьесаоссы, статьяоссы / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 448 с.

1.2. Становление национального женского письма

1.2.1. Первые страницы женского письма

(Федорова Л. П.)

Появление и развитие женского писательства в журналистике и литературе тесным образом связано с социальным статусом женщин (гражданским, семейным), то есть с тем, что включает в себя содержание понятия «женский вопрос». В историческом прошлом он был основан, прежде всего, на проблеме образовательного и избирательного прав женщин. Широкий доступ к образованию предопределен становлением письменной культуры народа. Удмуртская женщина получила доступ к образованию «в период трансформации этнической культуры в письменную фазу функционирования» [Красильников 1999, с. 110–111], т. е. удмуртские просветители создали условия для учебы женщин. Но, естественно, женское образование отставало от мужского. На всё, что имело отношение к женскому образованию на протяжении веков, было наложено государственное и церковное «вето». Женские гимназии, прогимназии в пределах Урало-Поволжья появляются значительно позднее по сравнению со столичными городами. В связи христианизацией народов Поволжья и увеличением количества министерских женских училищ I и II разрядов сеть учебных заведений расширялась. В 1860-е гг. были открыты женские училища в уездных городах Сарапул, Елабуга, Глазов, Малмыж. В училищах уездных городов как училищах II разряда большинство обучающихся составляли дочери купцов и мещан, учились и дети из крестьянского сословия. 10 октября 1883 г. первых учащихся приняла Карлыганская школа, которую в 1891 г. официально преобразовали в Центральную удмуртскую со статусом министерского учебного заведения.

Однако ввиду финансовых и языковых проблем в учебные заведения принимали небольшое число девушек удмуртской национальности, что также было обусловлено спецификой ценностных установок удмуртов, их ориентированно-

стью на земледельческий труд, на неприемлемость религиозного содержания образования и условий обучения. По данным первой всеобщей переписи населения России 1897 г., грамотность среди удмурток Вятской губернии составила лишь полпроцента, т. е. около 1000 человек [Христоролюбова 2006, с. 49].

На рубеже XIX–XX вв. грамотные женщины-удмуртки постепенно входили в общественную и культурную жизнь края. С появлением первых газет на национальном языке они могли публиковать свои статьи и произведения на родном языке. Этнограф Л. С. Христоролюбова, исследовав первые удмуртские газеты, выявила фамилии первых авторов – женщин [Христоролюбова 2000, с. 65–67]. К сожалению, их действительные имена остались неизвестны, поскольку многие печатались под псевдонимами: «Удмурт ныл» (Девушка удмуртка), «Ужась ныл» (Девушка работница), «Удмурт дышетйсь ныл» (Удмуртка педагог), «Уно курадзем ныл» (Девушка страдальца), «Докъя ныл» (Девушка из Докьи), Эль (Край), Зор (Дождь), Одоть (Авдотья), Гондыр Анна (Медведь Анна). Внимание читателей привлекает гендерная и этническая маркированность псевдонимов. Среди авторов газетных материалов и художественных текстов, указавших свои фамилии, следует выделить А. Векшину, О. Андрееву, Т. Захарову, Е. Главатских-Бурбурову, О. Главатских, Е. Ильину, А. Майорову, Ел. Иванову, Евд. Малых, Е. Павлову, А. Скобелеву, М. Баженову, Л. Маркову, Ира П-ву. Жанры первых их публикаций, как и мужских авторов, – это заметки, репортажи, статьи, корреспонденции, зарисовки, информации. Тематика определялась кругом таких социально-культурных проблем, как вопросы образования, организация молодежных и женских организаций, вовлечение удмуртов в общественную жизнь, постановка спектаклей в деревнях, соблюдение санитарно-гигиенических правил в быту. В большей степени это газетные публикации о текущих делах на местах, разъяснение социальных и политических событий в стране.

Чаще публикуются материалы автора под псевдонимом Удмурт ныл (Девушка удмуртка). Она пробует перо в разных газетных жанрах, печатает статьи просветительско-агитационного содержания, освещает вопросы образования, торговли, страхования, проблемы детей-сирот. Ее статьи «Чакламтэеныды, удмуртьёсы, пöяськиськоды» («Из-за вашего бездействия, удмурты мои, можете проиграть», 15.09.1917) и «Öтьыса верам кыл» («Слова-призывы», 15.09.1917), опубликованные перед выборами в Учредительное собрание, разъясняют удмуртам необходимость участия в политических и общественных событиях того времени. Приведем небольшой отрывок, в котором изложены проблемы, не потерявшие актуальности и в наши дни: «Аслэсьтым улонмес кызь ке но лякытгес карон понна кажноезлы аслам туж юн трос турскыны кулэ. Жоген аслам бурьем муртьёсмес Учредительной собрание закон пуктыны öтёзы. Отчы

асъмелы юн зеч но оскымон адямиез быръёно. Соин ик, ёмгес люкаськыса, куспады вераськелэ но Учредительной собрание ыстоно мурттэс тодмо карелэ. Сое но тодэлэ: удмуртъёслэсь нуждазэс (кулэзэс) удморт гинэ тодоз. Соин ик Учредительной собрание кызы ке но удморт пиез бырыны турскелэ. Кызы ке но, удмуртъёсы, визьмаськелэ. Одыг кылысь, юлтошьёсы, луэлэ но Учредительной собрание осконо но визьмо удмуртъёмес быръён сярысь чаклалэ <... >» – *газетные тексты здесь и далее приводятся в авторском варианте* («С целью улучшения нашей жизни каждый из нас должен много трудиться. Скоро наших избранников пригласят в Учредительное собрание для принятия законов. Туда нам нужно избрать очень хорошего и надежного человека. Поэтому, собираясь вместе, советуйтесь между собой и определите человека для избрания в Учредительное собрание. Имейте в виду и то, что нужды удмуртов знает только удмурт. Поэтому в Учредительное собрание постарайтесь избрать парня удмурта. Постарайтесь, мои удмурты, каким-то образом научиться уму-разуму. Будьте единоголосны, мои друзья, и проследите за выборами в Учредительное собрание, избирайте надежных и умных удмуртов <... >» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Удмурт ныл 1915].

В области художественного творчества, как и многие национальные поэты, Удмурт ныл начала с переводческой работы. По нашим данным, она является одной из первых удмуртских авторов-женщин, кто начал переводить произведения русских классиков на родной язык. В газете «Войнаысь ивор» от 1 сентября 1917 года в её переводах публикуются басня И. А. Крылова «Волк и кот» и стихотворение Н. А. Некрасова «Мужичок с ноготок» («Пичи пиосмурт»), представляющие интерес с нескольких точек зрения: литературной, языковой и гендерной. Прежде всего, интересен факт выбора для перевода самого автора и его произведения. Удмурт ныл отбирает для перевода сюжетные стихотворные тексты, а ее собственные тексты пока публицистичны. Приведем в качестве примера отрывок из басни И. Крылова «Волк и кот». Правда, первоисточник в публикации не указан.

Кыён но кочыш (Мадиськом)

Огпол гурт пуёкы кыён пырыны шөдем.
Куное өвёл пырэм: ассэ возьмаса,
Юнгем со куэз понна куалекъяса туртскем:
Бöрсяз солэн, уйыса, адямиосын
данак пуныёс бызё вылэм,
Шум потыса, вальлё-ик шөдем
Пась зезыге со пырысал вылэм,
Öч солы карэм кадь,

Быдэс гуртысь ӗезыӗ пытодмон пытцамын вылэм.
Оскалтскем но кыён, кенер вылиысь кочышез адзем.
«Ӗоггес, юлтоше, мыным вера ка
Кин та гуртын уаньмызлэсь ӗечгем? < ...>

Волк и кот

Волк из лесу в деревню забежал,
Не в гости, но живот спасая,
За шкуру он свою дрожал
Охотники за ним гнались и гончих стая.
Он рад бы в первые тут шмыгнуть ворота,
Да то лишь горе,
Что все ворота на запоре.
Вот видит Волк мой на заборе
Кота
И молит: «Васенька, мой друг! скажи скорее,
Кто здесь из мужичков добрее,
Чтобы укрыть меня от злых моих врагов? < ...>

В переводе басни наше внимание привлекают диалектная лексика и словоформы северного наречия; непривычный порядок слов; структура предложений и отсутствие единых правил правописания с точки зрения современного литературного языка, что свидетельствует о процессе формирования литературных норм в удмуртском языке в 20-е гг. XX столетия. При анализе строфики басни на удмуртском языке возникают сложности из-за вольного обращения с исходным текстом произведения при форматировании страницы газеты. Авторское оформление строк восстановить невозможно, т. к. переносы слов и слогов из строки в строку выполнены чисто технически: для выравнивания текста справа, – что и привело к нарушению ритмики басни. Удмурт ныл дословно передает содержание произведения И. Крылова.

Удмурт ныл в газете «Гудыри» публиковала и поэтические тексты: «Гуртысь комсомол ныл эшлы» («Деревенской девушке-комсомолке», 07.12 1924), «Удмурт пилы» («Удмуртскому парню», 13.04. 1926»), «Дожо-мыжо ульськомы» («Грустно и бедно живем», 1926. № 60) и др. В заглавиях стихотворений отражаются их содержание и тональность. Поэтика этих стихотворений в традициях формирующейся эстетики пролетарской литературы построена на контрасте дореволюционной жизни и новых возможностей девушки-удмуртки после революции. В тексте «Удмурт пилы» преобладают лирические нотки: девушка страдает от одиночества, нет рядом надежного и любимого друга, который успокоил бы и дал совет, поддержал её. В финальной строке тональность резко

меняется, и героиня пытается найти в себе силы, чтобы быть смелой: «Паймоно кадь но мӧзмисько, / Ныл'ёсмурт мон, кышкасько. / Кышкаса мон чалмытски, / Умме уси жуммытски, / Тырмоз инй! Сэзь луи...» («Удивительно, как я скучаю / Девушка я, боюсь. / От страха я замолчала, / Уснула, настрадавшись, / Довольно! Смелой стала ...»).

К сожалению, личность автора, публиковавшейся под псевдонимом Удмурт ныл, до сих пор не установлена. Из устных сообщений удмуртского профессора Ф. К. Ермакова нам известно, что под этим именем могла печататься Васса Чиркова. Однако это лишь предположение.

В периодике 1920-х гг. привлекают внимание статьи педагога Т. П. Захаровой. Она была избрана кандидатом в делегаты от Глазовского уезда на II съезд мелких народностей Поволжья, состоявшийся в Казани 1–4 августа 1917 г., что свидетельствует об ее активной жизненной позиции в послереволюционные годы. В статье «Син висён сярысь» («О глазных болезнях»), опубликованной в газете «Войнаысь ивор» («Вести с фронта») 1 сентября 1917 года, Т. Захарова разъясняет важность соблюдения гигиенических правил и своевременного обращения к врачам за медицинской помощью. Языковые особенности, стиль письма автора и становление орфографических норм того периода хорошо отражает фрагмент статьи: «Син висёнэн курадземдэс ачидэс но тй, удмуртьёс, тодыськоды. Ёучьёс сярысь чаклано-ке, трос-а соослэн синтэмез? Ачим но мон удмурт. Соин-ик, тйлед тае, вераса, ултйе тиледды мон уг медыськы поттыны.

Кызы бен со висён шеде? Оло Инмар-а сое сётэ? Инмар сярысь озь чакланы, удмуртьёсы, уз яра. Инмар котьма висёнлэсь аслэмды возьма. Озь-ке но, каждой адямины аслаз сярысь чакласагес улыны кулэ. Ачиместы утыса возыны, удмуртьёсы, ачимес ум-но быгатске, ўм-но тодыське.

Тй шуоды: ”Крестьян муртлэн ужез трос: больницае мыныны нуналэз солэн ӧвӧл...”. Озь ке но, сое но чаклано: кин меда ужалоз, синтэкь-ке кылимы? Сое ке чакласалды, удмуртьёсы, жоггем тй больницае мынысалды. Абызьёсты вайыны, туноос но пельясьёс доры но ветлыны, нуналдэс тй уд жаляськелэ» («Страдания от глазной болезни вам, удмурты, знакомы. Если сравнить с русскими, много ли среди них слабовидящих? Я сама удмуртка. Поэтому, рассказывая вам об этом, я не пытаюсь вас унижить.

Каковы причины болезни? Может, бог послал эту болезнь? Думать так о боге не стоит. Бог нас от всех болезней бережет. Хоть это и так, но каждый из нас должен сам заботиться о себе. Заботиться о себе, мои удмурты, мы не можем и не знаем, как.

Вы скажете: «У крестьянина дел много: у него нет времени поехать в больницу...». Хотя если задуматься, кто будет работать, если потеряем зрение? Если бы вы, мои удмурты, об этом задумались, быстрее посетили бы больницу.

Гадалок привезти, знахарей и целителей посетить своё время вы не жалеете) [Захарова 1917].

По лексическому составу процитированной статьи можно сказать, что автор текста – выходец из северных районов, но диалектных слов и форм в ее публицистике значительно меньше по сравнению с произведениями Удмурт ныл. Т. Захарова использует общенациональную лексику, чтобы быть понятной читателям всех диалектных групп удмуртов. Для раскрытия основной идеи статьи она логично выстраивает ее структуру: основные вопросы сконцентрированы в начале материала, далее приведены убедительные аргументы и факты, как можно быстрее избавиться от глазных болезней.

С 1918 г. на страницах газет появляются статьи Акилины Векшиной, отличающиеся образностью языка, обращенностью к женской аудитории. Студентка Казанского университета, она в своих заметках «Удмурт ныльёслы» («Удмуртским девушкам», 30.12.1921), «Кызы мон дышетйськи» («Как я училась», 30.12.1921), «Удмурт дышетйсь ужамен гуртмы улзиз» («Благодаря педагогу-удмурту деревня ожила», 2.02.1926), опубликованных в газете «Гудыри», акцентировала внимание на важности обучения девушек и поделилась личным опытом школьного обучения.

Таким образом, на газетных страницах женщины-авторы представлены большей частью жанрами публицистики. Неслучайно именно А. Векшина в газете «Гудыри» от 27 сентября 1923 г. публикует статью под названием «Поэзилы иньты сетэ!» («Выделите место поэзии!»), приглашающую к разговору о создании в газете литературно-художественной страницы. Приведем небольшой отрывок: «Асьме «Гудыри» газетэ коть мар сярьсь гож'яло. Отысь удмуртлы кулэ кенеш'ёс но шедьтоно; дунне вылын мар луэ, сое но тодоно, кытын ке начар гинэ гуртын улйсь удмурт кышнолэсь но кылзэ куддыр'я отысь кылоно. Ваньмыз туж умой. Сюлэм ик шумпотэ чирдыку. Озы ке но «Гудыриез» чирдыса поттйд ке, оло мар уг тырмы кадь. Мон малпам сямен отчы одйг отдел поттон кулэ. Со зуч сямен литературно-художественной отдел шуса нимаське. Уно удмурт'ёслэсь мынам таё кыл'ёссэс кылэме вань: «Гудыриез» киям кутйсько ке, нырьсь уськисько, кыёе кылбур'ёс гожтэмын. Пёртэм йывор'ёсыз нош зуч газетэсь но луэ чирдэме.

Одйг но поэзия пыртытэк газетмы сяська потытэк кылем возьвыл кадь мёзмышлэс <...>. Мукет эш'ёс мар малпало меда та эсэп сярьсь? Мед гожтысалзы бёризе номер'ёсы» («В нашу газету «Гудыри» пишут обо всем. Там удмурт и полезную информацию найдет, может узнать о том, что происходит в мире, услышит слово удмуртской женщины из глухой бедной деревни. Всё хорошо. Сердце радуется, когда читаешь. Но при чтении газеты, всё же чего-то не хватает. По моему мнению, там нужно организовать один отдел. По-русски назы-

вается литературно-художественный отдел. От многих удмуртов я слышала такие слова: «Когда в руки беру «Гудыри», в первую очередь смотрю, какие стихи опубликованы. Другую информацию я могу прочитать и в русской газете. Без поэзии наша газета, словно луг без распустившихся цветов. Что же думают об этом друзья? Пусть напишут своё мнение в следующем номере»). Отвечая на статью А. Векшиной, редакция газеты обещает в ближайшее время организовать литературную рубрику. Сотрудники сдержали свое слово, вскоре в «Гудыри» появился раздел «Удмурт кылбур'ёс» («Удмуртские стихотворения»). На решение редакции газеты об организации отдельной поэтической рубрики А. Векшина отреагировала быстро и творчески. Начиная с октября 1923 г. по 1924 г., почти в каждом номере она публиковала свои стихи, вошедшие затем в её сборник «Сюрес дурын» (1925).

Таким образом, изучив первые публикации удмуртских женщин, отметим, что их статьи в определенной степени учитывали интересы женской аудитории тех лет, освещая близкие им темы: женское образование, женский труд, домоводство, воспитание детей, вовлечение женской половины в общественно-культурную жизнь деревни, проблемы верований и религии и др. Но более всего они отражали вопросы культурного, политического, общественного развития удмуртского народа.

Безусловно, увеличение числа корреспондентов из числа удмуртских женщин в начале XX в. зависело от совокупности условий, но, без сомнения, этому способствовало развитие удмуртской журналистики. В газете «Удмурт коммуна» к 15-летию выхода первого номера газеты «Виль синь» опубликована статья «Дас вить ар нюръяськон» («15 лет борьбы»), посвященная рабселькорам газеты [Удмурт коммуна 1934]. В аналитической справке о составе корреспондентов специальная графа отведена женщинам. В данных за 1932 год среди авторов – 72 женщины, в 1933 году – 79. В целом социокультурная среда российской действительности начала XX в. способствовала пробуждению женского голоса в регионах и национальных культурах. «В российской словесности в первой трети XX в., – замечает екатеринбургский исследователь И. Е. Васильев, – наблюдается бурный рост активности женской поэзии. Целая плеяда замечательных поэтесс в 1910–1920-х гг. утверждала свое право на лирическое самовыражение. Среди них А. Адалис, А. Ахматова, А. Баркова, В. Инбер, Н. Крандиевская, Н. Павлович, Е. Полонская, М. Цветаева, М. Шкапская и многие другие» [Васильев 2012, с. 109–117]. Немаловажное значение для становления женского письма в эти годы имела позиция писателей-мужчин, занимавших руководящие посты во всех сферах общественно-культурной жизни страны и региона. Ряд удмуртских писателей-мужчин начала XX в. видели в женщинах полноправных участниц литературной и культурной жизни общества, призывали их к получе-

нию образования и активному включению в общественную жизнь. В газете «Удмурт» напечатана статья-обращение В. Вильмона «Удмурт нылкышноёслы» («Удмуртским женщинам») с убедительными и интересными аргументами в пользу обучения девушек: «Пидэс визьмо карыса будэтэмды потэ-ке, нылдэс но эн вунэтэ. Визьмо пиёсмурт, улэм вылэмзэ зечен лякытэн ортчытон понна, кузпал но аслыз визьмо ныл муртэз утчало. Гожтэм тодысь пиёсмурт, гожтэм тодысь нылмуртэз-ик аслыз утчало <...>. Пиёсмес гинэ өвёл, нылъёсмес но ыстоме дышетсконне (школае)» («Если вам хочется воспитать умного парня, не забывайте и о своих девочках. Умный мужчина, если желает прожить хорошую жизнь, и в жены возьмет умную девушку. Образованный мужчина поищет женщину грамотную. Не только своих парней, но и девочек отправим в учебные заведения (школы)») [Вильмон 1918]. Женщины-удмуртки, приглашенные к сотрудничеству через прессу и получившие реальную поддержку известных литераторов и общественных деятелей (Трокая Борисова, Кузубая Герда, Якова Ильина, Ивана Векшина, Василия Максимова), становились селькорами и публиковали свои литературные пробы.

Первые женщины-авторы заслуживали признания уже самим фактом включенности в журналистскую деятельность и тем резонансом, который получили их публикации в обществе, но и не только. Акилина Векшина газетными публикациями, включенными позже в сборник «Сюрес дурын», вошла в золотой фонд удмуртской литературы. Первое ее стихотворение «Аракы быттэ улэмез» («Самогон губит жизнь») и первый рассказ «Кык лудкечез ёоё уд куты» («Двух зайцев сразу не поймаешь») появились в газете «Виль синь» («Новое око») 10 марта 1918 года в период ее работы учительницей в Будзимшур-Пельгинской школе Большеучинской волости. В этом же номере и на той же странице напечатано стихотворение ее брата Ивана Векшина «Оскыса ул» («Живи с верой»). После возвращения с фронта в 1918 году он свяжет свою судьбу с удмуртскими газетами, о чем подробно напишет в своих показаниях на допросе по делу «СОФИН». И, надо полагать, что именно он пригласил свою сестру к сотрудничеству с удмуртскими изданиями. Тематика первых двух стихотворений Акилины Векшиной – «Аракы быттэ улэмез» («Самогон губит жизнь») и «Юось дорын» («У пьяницы») – о бесправном положении удмуртской женщины в семье, о ее тяжелой доле и страданиях детей из-за отца-пьяницы. Третье стихотворение, опубликованное в 1918 году 25 (12 июня) в газете «Виль синь» под названием «Шудэд тонэ алдаз ке», написано по мотивам поэтических строк А. С. Пушкина «Если жизнь тебя обманет». В газетном варианте А. Векшина не указывает первоисточника, – запись «Пушкинья / по Пушкину» появится в сборнике «Сюрес дурын» [Ашальчи Оки 1925, с. 25]. Два первых рассказа «Кык лудкечез ёоё уд куты» («Сразу двух зайцев не поймаешь») и «Скал» («Корова»),

опубликованные в газете «Виль синь», сложно назвать рассказами в классическом понимании. Скорее всего, их жанр можно обозначить как быль или нравоучительные истории, высмеивающие жадность богатых людей и конъюнктурность чиновников. Таким образом, для первых произведений А. Векшиной, напечатанных в 1918 году, главными являются просветительские идеи и социальные мотивы.

Во второй половине 1920-х гг. в газете «Гудыри» и журнале «Кенеш» активно печаталась М. Баженова, иногда под псевдонимом Лем Маня. Она вошла в литературу рассказами и драматургическими произведениями. Первая пьеса под названием «Насьтоклэн быземез» («Замужество Насьток», 1923), поставленная на сцене Удмуртского клуба, по признанию и воспоминаниям автора, – плод коллективного творчества членов драмкружка Ижевского педтехникума, в котором она обучалась в те годы. В воспоминаниях она пишет о том, что в создании пьесы участвовал удмуртский писатель Кедр Митрей. При встрече со студентами он выслушал первоначальный вариант текста, сделал критические замечания и проконсультировал, а директор техникума Г. Ф. Федотов внес в текст языковые и стилистические поправки [Баженова 1988, с. 38–41]. На сцене Удмуртского клуба по пьесе был поставлен спектакль силами студентов Ижевского педтехникума. К сожалению, текст не был опубликован, по словам М. Баженовой, утерян в Удмуртском издательстве. В совокупности Мария Баженова опубликовала пять пьес и семь рассказов.

Таким образом, важными условиями зарождения и становления литературного творчества удмуртских женщин явились доступ к образованию и вовлеченность в культурно-просветительскую жизнь общества. К значимым факторам формирования женского писательства также относятся развитие журналистики на родном языке, поддержка и влияние писателей-мужчин, социокультурная среда региона и страны в целом. Сравнительно-историческое изучение женского творчества разных эпох с убедительностью доказывает черты сходства развития литератур разных регионов и стран. Так, появление в России женщин-писательниц большинство исследователей (Е. Лихачева, Е. Щепкина, И. Савкина, К. Келли) связывают с 70-ми гг. XVIII в., когда в России активизируется общественно-культурная жизнь и расширяется предложение периодических газет и журналов. Как благоприятное условие для развития женского писательства отмечают также стремление писателей-мужчин просвещать женщин, прививать им любовь к чтению. Известный историк по проблемам женского образования Е. И. Лихачева связывает время появления женщин в литературе с годами правления Екатерины II, когда женское в прямом смысле сливается с властью [Абашева 2007, с. 44]. Сказанное свидетельствует о том, что становление женского письма в удмуртской литературе происходит в общем

русле развития национальных культур и женский голос появляется «в период трансформации этнической культуры в письменную фазу функционирования», в условиях когда « <...> деятельность просветителей в культурах восточно-финских народов завершает период ”примеривания” письма для нужд национального культурного развития» [Красильников 1999, с. 110–111]. Общее в появлении женского письма заключается в том, что женщины заявляют о себе в литературе в начале крупных культурных и социальных сдвигов и перемен.

Литература

1. Абашева, М. П. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу / М. П. Абашева, Н. В. Воробьева. – Пермь : Изд-во Поницаа, 2007. – 176 с.
2. Ашальчи Оки. Сюрес дурын. Кылбуръёс / Ашальчи Оки. – М. : СССР-ысь калыкъёслы шоретй книгапоттонни, 1925. – 65 с.
3. Баженова, М. Дышетйсь / М. Баженова // Молот. – 1988. – № 3. – С. 38–41.
4. Васильев, И. Е. Лирика Ашальчи Оки в контексте женской поэзии 1910–1920-х гг. / И. Е. Васильев // Уральский исторический вестник. – 2012. – № 1 (34). – С. 109–117.
5. Вильмон, В. Удмурт нылкышноёслы / В. Вильмон // Удмурт. – 1918. – 2 февр.
6. Дас вить ар нюръяськон // Удмурт коммуна. – 1934. – 5 апр.
7. Захарова Т. Син висён сярысь / Т. Захарова // Войнаысь ивор. – 1917. – 1 сент.
8. Красильников А. Г. Духовная культура этноса : от устной к письменной традиции (на материале восточно-финских народов) / А. Г. Красильников. – Ижевск : Изд-во н-та приклад. механики УрО РАН, 1999. – 191 с.
9. Христолюбова Л. С. Женщина в удмуртском обществе. XVIII – начало XX в. : монография / Л. С. Христолюбова. – Ижевск : Удм. институт истории, яз. и лит. УрО РАН, 2006. – 328 с.
10. Христолюбова Л. С. Нылкышноос – нырысетй удмурт газетъёсын / Л. С. Христолюбова // Инвожо. – 2000. – № 3-4. – С. 65–67.
11. Удмурт ныл. Чакламентэеныды, удмуртъясы, пöяськиськоды / Удмурт ныл // Войнаысь ивор. – 1915. – 15 сент.

1.2.2. Поэтика рассказов Марии Баженовой (Федорова Л. П.)

Мария Герасимовна Баженова вошла в литературную жизнь удмуртского края в двадцатые годы двадцатого столетия, в период бурного развития национальной литературы и культуры. Она начала писать, когда обучалась в Ижевском педагогическом техникуме, сочиняла пьесы для студенческого драматического кружка. Её первыми консультантами были директор педагогического техникума Г. Ф. Федотов и удмуртский писатель Кедр Митрей, являвшийся в те годы редактором газеты «Гудыри» («Гром»). О первых пробах пера М. Баженова вспоминает в очерке «Дышетйсь» («Учитель», 1988). Ее пьеса «Замужество Насьток» («Насьтоклэн быземез») была поставлена на сцене Удмуртского клуба в Ижевске. За короткий период творчества она написала прозаические и драматические произведения. Указанные жанры в начале XX века считались исключительно мужским приоритетом, в связи с чем молодому автору пришлось испытать более сильное влияние мужского письма по сравнению с другими женщинами-авторами. Именно поэтому в проблематике и тематике её произведений, образах героев, характере конфликтов можем наблюдать мужские стандарты и стереотипы, тексты автора более ориентированы на правила господствующего дискурса. Подобные произведения, создаваемые женщинами по мужским стандартам, американская исследовательница Катриона Келли определяет как «пограничные». Неслучаен и тот факт, что Мария Баженова активно включилась в литературную борьбу 1920-х годов, в то время как её современница Ашальчи Оки не являлась членом каких-либо литературных группировок. М. Баженова была членом группы «платформа шести», в которую входили начинающие удмуртские писатели: Кельд Чужайнен, Мария Баженова, Лади Мики, Александр Эрик, Игнат Айшон, Шмаки Тими. Цель молодых писателей – выражение своей позиции относительно методов руководства в сфере литературной жизни перед началом конференции ВУАРП. В газете «Гудыри» они опубликовали письмо «Снова о критике и ВУАРП». Взгляды молодых, изложенные в письме, на съезде подверглись резкой критике. Исследуя материалы конференции, удмуртский литературовед А. Шкляев отмечает, что «в конечном счете молодые писатели разоблачали беспринципность и непоследовательность смыкавшихся с официальной идеологией писателей, которые взялись за руководство литературной организацией» [Шкляев 1991, с. 76]. Однако подвергшись сильному давлению до начала и после окончания писательского форума со стороны старших товарищей по перу, из шести подписавшихся не изменили своим принципам только двое – Кельд Чужайнен и Мария Баженова. За это им пришлось расплатиться. Начинающая писательница из-за своих

художественно-эстетических позиций, которые не соответствовали вульгарно-социологическим взглядам руководства ВУАРП на роль литературы, была отстранена с литературной арены. Она не успела в полной мере раскрыть свой талант, так как в самом начале творческого пути была вынуждена уйти в другую профессию (учительскую), поэтому творческое наследие М. Баженовой более чем скромное. На текущий момент в сохранившихся изданиях удмуртских газет найдены семь ее рассказов* и пять пьес**. Отдельной книгой была издана драма «Удмурт сюан» (о пьесе выше уже упомянуто), которая, к сожалению, была утеряна [Писатели Удмуртии 1989, с. 33]. На сегодняшний день сложно сказать, пьеса, поставленная на сцене Удмуртского клуба «Насьтоклэн быземез» («Замужество Насьтока»), и драма «Удмурт сюан» («Удмуртская свадьба») – это варианты одного произведения или два отдельных текста. По названию можно предположить, что это варианты одной пьесы.

До недавнего времени произведения писательницы оставались вне поля зрения критиков, затерянные на страницах газет. Впервые два рассказа были включены в антологию произведений удмуртских писателей 1920–30-х годов «Сюрес вожын» («На перекрестке дорог») [Арекеева 2010].

На страницах произведений Марии Баженовой перед читателем предстают герои-коммунисты, активисты, сторонники колхозного движения, противники знахарства, представители кулачества и другие образы. Эпоха предъявляла особые требования к типу героя, чаще всего это были строители нового социалистического мироустройства. Герои произведений четко дифференцируются на отрицательных и положительных персонажей. В каждом рассказе или пьесе писательницей изображены представители старой и новой формации. Как правило, строители новой жизни идеализируются. Чаще всего рост самосознания героев представлен в романтическом ключе. При описании портрета автор использует приемы формульной фольклорной поэтики, что, прежде всего, проявляется в идеализации внешности положительных персонажей посредством применения традиционных выразительных средств: бубыли кадь (словно бабочка); бам йыльёсыз мак сяська кадь (щеки словно маки); чагыр синмо (голубо-глазая) и другие.

* Баженова, М. Дугдытэк ужатйзы, улонэз быдтйзы / М. Баженова // Гудыри. – 1925. – 28 июля; Панти будэ / М. Баженова // Гудыри. – 1928. – 19 сент.; Їужодйгъёс / М. Баженова // Гудыри. – 1928. – 14 окт.; Пасхалэн «зечез» / М. Баженова // Гудыри. – 1929. – 30 апр.; Батыр улон / М. Баженова // Гудыри. – 1929. – 31 мая; Тодмо адыми / М. Баженова // Гудыри. – 1929. – 25 авг.; Экскурси / М. Баженова // Гудыри. – 1929. – 1 сент.

** Баженова, М. Попен пелляськисен огкадесъ / М. Баженова // Гудыри. – 1924. – 23, 25 дек.; Вася но визьмо луэм вал ни / М. Баженова // Гудыри. – 1925. – 9, 10, 12 апр.; Быжйыльёс: пьеса в 2-х д. / М. Баженова // Кенеш. – 1930. – № 2 (33). – С. 43–50; Шарае потэ / М. Баженова // Гудыри. – 1929. – 6, 8, 9, 10, 11 янв.; Выньёс / М. Баженова // Советской Удмуртия. – 1983. – 24, 25 сент.

Тематика и проблематика малой прозы М. Баженовой во многом перекликается с идейным содержанием прозаических произведений 1920-х годов. В ее рассказах находят отражение эксплуатация крестьянской бедноты, последствия гражданской войны, невежество знахарей, взаимопомощь. Наиболее удачны, на наш взгляд, юмористические рассказы писательницы «Їужодйгъёс» («Двоюродные», 1928) и «Экскурси» («Экскурсия», 1929). В юмористическом ключе в них отражены социально-нравственные проблемы кумовства, взяточничества, зарождающийся класс мелких чиновников, с одной стороны, с другой – социальная незащищенность простых работников. В рассказе «Їужодйгъёс» деревенскому середняку Петыру нужна справка о его социальном положении для устройства сына на учебу как представителя бедноты. В произведении показана ночная сцена похода выпившего Петыра к сельскому старосте Егору Ивановичу, двоюродному брату. Комический эффект достигается за счет диалога сонного старосты и нагловатого гостя: в первой сцене из-за непонимания причин визита ночного гостя, а во второй – использования языковых средств, исковерканной русскоязычной лексики в речи Петыра, когда тот диктует содержание справки: «Прямо ”из бедной класс” шуыса гожты: корова, лошадь один, изба один, стоит на курьих ножках». Обращает внимание и комическое положение представителя власти, он полусонный, на постели решает вопросы сельчан. В ходе разговора героев выясняется, что староста давно прикрывает своего родственника, не указывает в официальных сводках реального положения его хозяйства. В поведении гостя выражены его самодовольство, подхалимство, угодничество, наглость, расчетливость, праздность его жизни. Автор не раз акцентирует внимание на цене вопроса – хлебосольное угощение старосты. «Двигателями» событий и переговоров полусонных героев выступают жены. Петыра разбудила его супруга и насильно отправила к старосте, в доме старосты гостя встречает и угощает хозяйка Катя. Ночной визитер, зная ее авторитет в семье, использует в качестве рычага давления на двоюродного брата. Жены, будучи на вторых ролях, определяют взаимоотношения героев и управляют семейными делами. В небольшом рассказе М. Баженова отразила гендерный аспект отношений в удмуртской семье. В финале рассказа читатель видит самодовольного Петыра, он на борзой «как на картинке» лошади, мчится домой из города после успешного определения сына на учебу. Автор не жалеет эпитетов для обрисовки лошади, символа достатка сельчанина 1920-х годов, с одной стороны, с другой – вседозволенности. Мария Баженова вывела в рассказе социально-психологический тип героя – продажного простодушного представителя власти, деревенского старосту, человека из народа, с его этническими особенностями и общечеловеческими типичными чертами поведения, характерными для той эпохи и не только. Данный типаж в целом характерен для произведений удмуртской прозы 1920-х

годов, вспомним рассказы Константина Яковлева «Коньяк», «Ардальон Ардальоныч». Образ старосты является отражением зарождающейся бюрократии в управленческой среде на всех уровнях новой советской действительности. Яркий образ подхалима, приспособленца также является творческой удачей писательницы.

Герои рассказа «Экскурси» – весёлые, добродушные, безобидные сельские учителя, планировавшие провести отпуск на Кавказе. Не дождавшись обещанной зарплаты от Золи Вик, они отправились в город для посещения оперы «Борис Годунов», рассчитывая на выручку друзей и прохожих. В произведении создана ситуация несоответствия: ежедневное ожидание зарплаты и авантюрная поездка на авось друзей-учителей на экскурсию в Ижевск. Они надеялись на взаимопомощь городских друзей, но никто из них не расщедрился. Как было у героев в кармане полтора рубля, с тем и остались. Ожидания оказались напрасными. В финале рассказа в летнем саду играет духовая музыка, перед театром разгуливаются красивые пары, а безденежные учителя с изношенными дырявыми ботинками возвращаются домой. В структуре рассказа преобладает диалог героев, характерный прием прозаических произведений М. Баженовой, обусловленный ее работой в области драматургии. Рассказ опубликован в газете «Гудыри» 1 сентября 1929 года и имеет подзаголовок «быль». Следует предположить, что автор этой «веселой» горькой истории, работающая в те годы педагогом в школе, обращает внимание на реальное положение сельских учителей. Их благополучие, качество отдыха зависит от конкретных чиновников, от их личной ответственности, добросовестного выполнения своих служебных обязанностей. В рассказе создан обобщенный образ чиновника, без определенной должности, под фонетически звучным именем-псевдонимом Золи Вик. Ситуация, отраженная в рассказе двадцатых годов прошлого столетия, типична, к сожалению, и для наших дней.

С точки зрения гендерных ролей и гендерной поэтики в художественном мире М. Баженовой преобладают черты маскулинности, что, прежде всего, выражается в четкой дифференциации героев, социально-политической детерминированности характеров, классовой природе конфликта произведений, преобладании в них социальных проблем. На наш взгляд, рассказы Марии Баженовой, согласно определению Элейн Шоуолтер, представляют собой «этап подражания основным формам доминирующей традиции, усвоения норм и критериев искусства по отношению к социальным ролям» [цит. по: Торил Мой 2004, с. 83].

Рассматривая прозу М. Баженовой в контексте других современниц, например Ашальчи Оки, следует отметить, что для первой актуальны проблемы формирования классовой сознательности молодого поколения, новых типов взаимоотношений деревенских жителей, рождение нового человека под влия-

нием революционных преобразований. Герои же Ашальчи Оки в основном дети, они не вовлечены в революционное переустройство мира. Детскую психологию автор раскрывает через бытовые сцены и семейные взаимоотношения. Но центром мироздания в произведениях обеих писательниц является семья. Для рассказов удмуртских женщин-писательниц не характерно героическое начало, нет открытого агрессивного противостояния социальных классов. Несмотря на то, что в условиях политического и патриархатного дискурса судьбы указанных авторов сложились драматично, они собственным примером доказали, что женщина в литературе занимает далеко не второстепенную роль. В своих произведениях они выразили как эпохальные стереотипы, так и непреходящие ценности, не отрекшись при этом от женской идентичности.

Литература

1. Аркеева, С. Т. Сюрес вожын : веросьёсын бичет (1919–1935-тй аръёс) / азькылзэ гожтйз, люказ, радъяз но валэктонъёс сётйз С. Т. Аркеева. – Ижкар : «Удмурт университет» книгапоттонни, 2010. – 468 б.
2. Писатели Удмуртии: Биобиблиографический справочник / сост. А. Н. Уваров. – Ижевск : Удмуртия, 1989. – 464 с.
3. Торил Мой. Сексуальная текстуальная политика. Феминистская литературная теория / Торил Мой. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 237 с.
4. Шкляев, А. Г. «Платформа шести» и судьбы ее авторов / А. Г. Шкляев // Шкляев, А. Г. Времена литературы – времена жизни : статьи об удмуртской литературе / А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1992. – С. 73–84.

РАЗДЕЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В УДМУРТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1941–1960-Х ГОДОВ

2.1. Литературная жизнь Удмуртии в годы Великой Отечественной войны (Зайцева Т. И., Глухова Г. А.)

Война 1941–1945 гг. коренным образом изменила ситуацию в отечественной художественной культуре. В литературе Удмуртии, как и в стране в целом, происходит быстрая жанровая переориентация: усиливается публицистическое начало, развиваются мобильные жанры лирики, прозы, драмы, активно публикуются произведения героико-патриотического содержания. Главной задачей национальной художественной литературы стала консолидация народа, все литературные жанры начинают «работать» на то, чтобы вселить в человека уверенность в победе. Суровые обстоятельства войны внесли серьезные коррективы и в работу республиканского книжного издательства, многие сотрудники ушли на фронт, резко сократилась поставка бумаги. Удмуртгосиздат очень быстро перешел на выпуск брошюр и листовых изданий, уменьшился формат книг, уплотнился шрифт, уменьшилось количество иллюстраций и др. Изменился и тематический состав книг, издательский план «освободился» от не актуальной в условиях войны тематики.

К сожалению, удмуртская литература периода Великой Отечественной войны практически не изучена. Кроме коротких рецензий на произведения военных лет в газетах того периода и упоминаний о них в статьях обзорного характера можно назвать две работы, в которых рассматриваются закономерности развития национальной литературы 1941–1945-е гг. [Уваров 1984; 1987].

Широкую популярность в народе приобрели жанры патриотической и политической литературы. Примечательно, что сила слова этих текстов не оставляет равнодушным даже сегодняшнего читателя. Патриотический репертуар издательства, прежде всего, составляли переводные очерки русских авторов. Так, с первых дней войны выходят «Германской фашизм калыкъёслы рабство вае» («Германский фашизм несет народам рабство», 1941) Д. Заславского, «Гитлеровщина самой кышкыт тушмон луэ русской калыклы» («Гитлеровщина – самый страшный враг для русского народа», 1941) Л. Ильичёва и П. Юдина. В этом ряду следует назвать брошюру Н. Матюшкина «Быдтоно немецкой оккупантъёсты ваньзэ, одйгзэ но кельтытэк» («Истребить немецких оккупантов

всех до единого»), вышедшую на русском и удмуртском языках в 1942 г. Автор приводит ужасающие факты зверства фашистов на территории СССР, Польши, Франции, Бельгии, Греции, Югославии и других оккупированных землях.

Особым видом публикаций явились сборники, собранные из материалов газетных статей и имеющих агитационно-патриотический характер. К примеру, в сборник «Фашистской захватчикъёслэн зйбет улазы» («Под игом фашистских захватчиков», 1941) включены статьи из газет «Правда» и «Известия». Сборник «Фашистъёс адями сиисъёс» («Фашистские людоеды», 1942) составлен из статей известных советских журналистов Г. Александрова, И. Эренбурга, Б. Лавренева, переведенных на удмуртский язык. Призывающие названия статей – «Людоеды», «Фабрика для убийства людей» и др. обостряют чувство ненависти к врагу. Подобных сборников за годы войны вышло около десятка. Среди них – «Нылкышноос Великой Отечественной война дыръя: Газетъёсысь но журналъёсысь люкам материалъёслэсь сборник» («Женщины в Великой Отечественной войне: Сборник материалов, собранных из газет и журналов», 1943), П. Поспелов «Сила советского патриотизма» (1945) и др.

В сборник «Народные герои» (1942), вышедший на русском и удмуртском языках, вошло 17 очерков о подвигах советских солдат, в том числе трех наших земляков – П. Поздеева, красноармейца Попова, комсомольца Сосновского, повторившего подвиг А. Матросова. В сборник, наряду со статьями, опубликованными в центральных газетах, вошли статьи и из «Удмуртской правды».

В издательском репертуаре этих лет важное место занимали издания, обучающие военному делу. Такого плана брошюры рассказывали о правилах поведения человека в военной обстановке, знакомили с противогазом, разными видами оружия и т. д. Среди этих изданий – Оглобилин К. И. «Боец и отделение в ночном бою» (1941), «Будь готов к ПВХО. Пособие для подготовки к сдаче норм "Готов к ПВХО" первой ступени» (1941), Виноградов И. А. «Как стрелять из винтовок и ручных пулеметов по вражеским и парашютистам» (1941), «Удмуртские танки врага» (1941).

Несмотря на все сложности военного времени, в республике большое внимание уделялось выпуску учебной литературы. Активно издавались учебники для национальных школ, как переводные, так и оригинальные. Отдельный разговор – учебники удмуртского языка, удмуртской литературы, книги для чтения и литературные хрестоматии на удмуртском и русском языках, буквари на удмуртском и русском языках. В учебники по удмуртской литературе и хрестоматии были включены произведения русских писателей А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, А. П. Гайдара и др., переведенные на удмуртский язык, а также произведения удмуртских писателей А. Багая,

И. Т. Дядюкова, И. Г. Гаврилова, М. П. Петрова, Ф. Г. Кедрова и др. В хрестоматии для 6–10 классов включены произведения военно-патриотической тематики.

Собственно национальная художественная литература о войне началась одновременно с переводных и оригинальных произведений. В 1941 г. были напечатаны комедия А. Е. Корнейчука «Украинален степьёсаз» («В степях Украины», пер. М. Петров), рассказ И. Прокофьева «Пограничникъёс Отечественной война дыръя» («Пограничники в Отечественной войне»). Главенствующее место в литературно-художественном процессе начинает занимать жанр призывного стихотворения. В первый же военный сборник «Мы победим!», вышедший на удмуртском и русском языках в августе 1941 г., включены стихи о войне П. Чайникова, Т. Шмакова, И. Гаврилова, Г. Туганова, А. Лужанина, И. Зорина. В сборник также вошли переводы на удмуртский язык текстов известных песен В. И. Лебедева-Кумача «Вставай страна огромная» (пер. И. Гаврилова) и «Если завтра война» (пер. П. Чайникова). В русской версии сборника «Мы победим!» были представлены стихи русских поэтов Удмуртии А. Писарева, В. Семакина, Н. Надеждинского, К. Камского и др.

В 1943 г. появился сборник стихов и рассказов «Патриоты» на удмуртском и русском языках. В него вошли стихотворения Т. Шмакова, А. Лужанина, А. Бутолина, П. Чайникова, Г. Гай, А. Волкова и др. Важно отметить, что многие поэты присылали свои стихотворения с пометкой «действующая армия». В русской версии этот сборник вышел под названием «Натиск», центральное место в нем занимает поэма А. Бутолина «Верность» в переводе на русский язык А. Писарева. Подобные сборники имели огромное патриотическое и нравственное воздействие на юношество.

Проза 1941–1945-х гг. прошла путь от натуралистической и отвлеченно-схематической манеры изображения военной реальности до нравственно-гуманистического осмысления действительности. В самом начале войны события описываются в «батальном» варианте очерка и коротком рассказе очеркового типа. Здесь чаще описывается один военный эпизод, являющийся своеобразным примером героизма. Наиболее значимыми произведениями этого ряда стали очерки А. Бутолина и И. Гаврилова, вошедшие в сборник «Ми вормом» («Мы победим!», 1941), рассказы М. Можгина, А. Клабукова, И. Зорина, напечатанные в брошюре «Патриотъёс» («Патриоты», 1943). В этих очерках и рассказах главным действующим лицом выступают коллектив, батальон, бригада разведчиков и т. д. В середине и в конце военных «сороковых» появляются циклы рассказов и очерков, в которых в изображении человека и событий войны развиваются психологизм, приемы документальности, создаются художественные образы-символы.

В ряду книг, составленных из художественных текстов и написанных на основе конкретных боевых наблюдений, следует назвать сборники М. П. Петрова «Уй ёоже» («За ночь», 1943), И. Т. Дядюкова «Ож» («Война», 1944), С. П. Широбокова «Ожмаськон лудын» (1944), М. А. Лямина «Тыл пыртй» («Сквозь огонь», 1945).

В 1944 г. появился альманах прозы и поэзии «Вормон сюрес» («Победный путь»). Альманах открывается Гимном Советского Союза, переведенным на удмуртский язык П. Чайниковым. В альманахе напечатаны стихи Ф. Кедрова, присланные с фронта, среди них – известное стихотворение «Оскы, Родина» («Верь, Родина»). Живые впечатления войны передают стихи М. Петрова, И. Гаврилова, С. Широбокова, Т. Шмакова. В прозаических произведениях, вошедших в альманах, показаны героические будни тружеников тыла. Таковы очерки Т. Архипова «Калык кужым» («Сила народа») и «Анай» («Мать»)). В целом альманах наглядно отражает возросший творческий потенциал удмуртской литературы военных лет.

Военный роман и военная повесть в их «чистом» виде в удмуртской литературе рассматриваемого периода не были созданы, поскольку обстановка не располагала к созданию произведений широкого эпического размаха. Тем не менее, определенные достижения имеются в жанре лиро-эпической поэмы. Например, поэма С. Широбокова «Кык выньёс» («Два брата»), удостоенная премии «За лучшее произведение литературы и искусства» в августе 1945 г. Была также опубликована поэма И. Дядюкова «Пиелэн гожтэтэз» («Письмо сына», 1944) в газете «Советской Удмуртия».

Массовость героизма побуждала авторов на создание пьес, которые ставились самодеятельными коллективами. Это пьесы И. Гаврилова «Советской Родина понна» («За советскую Родину») и «Витьымтэ куно» («Неожиданный гость»), М. Петрова «Улон понна» («За жизнь»), Л. Перевощикова «Удмурт ныл» («Удмуртская девушка») и др. В их основе – приемы лирики и публицистики, открытой народной драмы. Авторами активно используются юмористические ситуации, для пьес характерно доминирующее героико-патетическое звучание.

В годы войны продолжалось издание произведений и для детей. Всего было выпущено 18 книг. Русская литература представлена прозаическими и поэтическими произведениями, переведенными на удмуртский язык: «Рассказы» (1941) Л. Н. Толстого, «Стихи» (1941) М. Ю. Лермонтова, «Басни» (1944) И. А. Крылова, «Детство» (1941) М. Горького. Переводы были осуществлены А. Бутолиным, А. Лужаниным, М. Петровым, Г. Тугановым, П. Чайниковым и др. Война наложила свой отпечаток и на выбор переводимых произведений. Прежде всего, это были рассказы о мужестве защитников Родины, их героизме на фронте

и в тылу. К примеру, «Черемыш, геройлэн выныз» («Черемыш, брат героя», 1941) Л. Кассиля, «Нош тон?» («Кто ты?», 1941) А. Введенского, «Трое у щели» (1943) Н. Ляшко.

Для самых маленьких изданы «Пичиослы книга» («Книга для детей», 1941) С. Я. Маршака, четыре книжки стихов «Горшокъёс но мешокъёс» (1943) и «Горшки и мешки» (1944), «Дрова» (1945) и «Пу» (1945) Я. В. Година на русском и удмуртском языках в виде идентичных изданий. Они представляют собой маленькие книжки-малышки.

В военные годы вышло всего три издания произведений удмуртских писателей для детей. Такое небольшое количество объясняется тем, что многие писатели находились на фронте. Выходят переиздания «Тютю Макси» (1941) А. Багая, «Улэм потэ» («Жить хочется», 1945) П. А. Блинова, новым «военным» изданием стал сборник «Бадьпуос куашето» («Ивы шумят», 1941) И. Т. Дядюкова.

Несмотря на весь трагизм военной эпохи, национальная литература сумела быстро и динамично изменить эмоциональный строй, идейный и сюжетно-тематический диапазон произведений, сделать каждую публикацию боевой, активной, массовой. Литература породила яркую по своей силе и искренности поэзию, суровую прозу и публицистику, острую драматургию.

Литература

1. Уваров, А. Н. Удмуртская литература в годы Великой Отечественной войны / А. Н. Уваров // История удмуртской советской литературы : В 2 т. / Кол. авторов; ИМЛН им. А. М. Горького АН СССР, НИИ при СМ УАССР. – Т. 1. – Устинов : Удмуртия, 1987. – С. 179–195.

2. Уваров, А. Н. Удмуртская поэзия в годы Великой Отечественной войны / А. Н. Уваров // Вопросы истории и поэтики удмуртской литературы и фольклора : сб. статей. – Ижевск : Научно-исследовательский институт при Совете Министров УАССР, 1984. – С. 51–61.

2.2. Образ войны в фольклоре и литературе

2.2.1. Война в традиционной культуре удмуртов

(Глухова Г. А.)

Фольклорные тексты своеобразно отражают и преломляют исторические события и связанные с ними реалии. С помощью вербальной составляющей в фольклоре создаются зримые образы, которые зафиксированы в памяти событий опыта через призму разделяемых ими ценностей и идеалов. Образ Великой

Отечественной войны – один из важнейших концептов национального языкового и культурного сознания.

Материал по военной теме в удмуртском фольклоре целенаправленно зафиксирован нами относительно недавно. В основном это устные рассказы деревенских жителей о непосильной работе на военном строительстве, предприятиях торфодобывающей и лесозаготовительной промышленности [Родионов 2015], круглосуточной работе на колхозных полях [Христюлова 2015]. Если бы не целевые вопросники по отдельным этнографическим и фольклористическим блокам, все полевые тетради экспедиций конца XX в. могли быть заполнены только такого плана историями. Эти рассказы – своеобразный эмоциональный «надрыв» людей, переживших военное и послевоенное время эмоционально-психологическое напряжение, возможно, было даже сильнее физического.

Один из постоянных сюжетов историй, собранных из разных районов республики, – строительство железной дороги Ижевск–Балезино. Строительство 146 км трассы началось в январе 1942, рабочее движение состава было уже открыто 27 января 1943 г. В Акте правительственной комиссии по приемке в постоянную эксплуатацию железнодорожной линии Балезино–Ижевск от 9 февраля 1945 г. под грифом «Секретно» говорится: «п. 4. Строительство линии Балезино–Ижевск начато в январе 1942 г. Рабочее движение на новостройке было открыто в марте 1943 г. В течение 1943–1944 гг. по линии перевезено различных грузов 1600 тыс. т., главными из которых являлись спецдревесина для авиазаводов, рудостойка для Донбасса и топливо для оборонных заводов» [Хрестоматия по истории Удмуртии 2007, с. 344–345.].

На трассе было отработано около 3 млн. человеко-дней. Все основные, наиболее трудоемкие задания (рубка леса на трассах, земляные и балластировочные работы) были выполнены местным колхозным населением. Трудились на строительстве подростки 13–14 лет, женщины, старики [Родионов 2020, с. 149].

За скупыми строками научно-информационных статей, правительственных постановлений и документов, публицистических сообщений – судьбы конкретных людей; каждый «человеко-день» – определенная житейская история. «Мыным соку 19 арес вал. Со сярсыс [сюрес лэсьтон сярсыс] тодймы сельсовет председателъэсь... Гуртъёсын воргоронъёс ой вал бере, люказы пересъёсты, пинальёсты, нылкышноосты... Отчы кыктой мынймы. Куазь туж пось вал. Вуэммы бере балаганъёс лэсьтылймы, отын улймы но, сиён но пёрамы. Балаганъёс туж трос вал..., котькуд сельсовет нимаз интыяськылйз. Котькуд ёрослы сюрес лэсьтыны инты висьямын вал. Милемлы, алнашьёслы, сётйзы Кекоранэз. Та инты тужгес но шугез вал. Озы ке но, жадёнэз валатэк ужамы. Нормаез

быдэстытэк уг луы вал. Ужан дорын кивалтйсьёс милемыз чакласа гинэ возизы. Ял карыны пуксиськод ке, соку ик черектйськылйзы. Гужем туж пось вал. Ярам коть, вёзамы шур бызиз. Отын ик мисьтйськылйим но пылаським. Дйсьмес но отын миським...

Мон отын одйг гужемзэ гинэ ужай. Эшшо Каркалайын нюлэс коранэ ветлй. Таиз нюлэс но Кекоранлэсь кыдёкын ой вал. Татын но апаеным ёш ужамы. Кык киосын сузёнтэм паськыт писпуосты апаеным бычкыен погыръямы. Татын но котьку нормамес быдэсьямы. Нош нормадэ уд лэсьтйськы – изыны уг лэзё. Погыртэм писпумес асьмемыз ик вандылытйзы, коратйзы...» («Мне тогда 19 лет было. О том, что дорогу делать будут, узнали от председателя сельсовета... В деревнях мужчин не было, собрали стариков, детей, женщин... Туда два дня ехали. Очень жарко было. По приезде стали балаганы делать, там и жили, и еду варили... Балаганов очень много было, каждый сельсовет отдельно располагался. Каждому району определенный участок дороги сделать надо было. Нам, алнашцам, Кекоранский участок дали. Это был самый тяжелый участок. Не покладая рук работали. Норму надо было выполнять. Начальники за нами все время следили. Только присядем отдохнуть, тут же окликали, работать заставляли. Лето было очень жаркое. Хорошо еще, рядом речка протекала. Там умывались, купались. Там и стирали... Там я одно лето только проработала. После в Каркалае лес заготовливали. И там я со старшей сестрой вместе работала. Деревья, которые обхватить было невозможно, пилами спиливали. И здесь норму каждый раз выполняли. А не выполнишь – спать не разрешали. Сваленные деревья сами же и распиливали, [сучья] рубили» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Макеева 2011, с. 9–10].

Часто случалось так, что человека, отработавшего «одну очередь», определяли и на второй, и на третий сроки. Достойны внимания воспоминания И. Е. Вочканова (1927 г.р., урож. д. Русские Адам-Учи Граховского р-на), который вначале попал на строительство железной дороги. Летом рабочие жили в полуземлянках, в вырытых ямах ставили столбы. Сверху накиданы жерди, покрыты хвойными лапами. Внутри – покрытые хвойными лапами нары. Спали вповалку по 30 человек. Техники никакой не было, спецодежду не выдавали, работали за кусок хлеба, выдавали по 800 г. на человека. Там работали около 2-х месяцев. В бане ни разу не мылись, обовшивели, все тело в коростах... пообносились, одежда и обувь превратились в лохмотья... [Удмуртия в Великой Отечественной войне 1995, с. 203]. Строительство железной дороги Ижевск–Балезино стало темой книг-воспоминаний [Кралина 2003], документально-художественных повестей, различных достоверно зафиксированных источников: «Кекоранэ, чугун сюрес лэсьтонэ дасяськыны кутским. Ваньмы огъёзэсь, 14–15 аресъемесь. Пыр сюмаса улэмен, пиналысен секыт ужъёсын пашмемен, ваньмы огкадь

чидэсь, лапегесь...» («Начали собираться в Кекоран, на строительство железной дороги. Все одноклассники, 14–15 летние. Все время недоедающие, с детства на непосильной работе, все одинаково худые, небольшого росточка...») [Гусев 1995, с. 119–120].

Очень тяжелой была жизнь и в самой деревне, где в военные и послевоенные годы трудились в основном дети и малолетние подростки: «Ми, кык сестраос, пичи дыръямы ветлймы уриськыны, етйн ишкыны. Сизыым арескын колхозэ ужаны ысьяло вал ини. Бадзымез сестрамы, Нина нимоез, ужаз сплавын, сюрес лэсьтонын, кудзэ ке ваньзэ лэсьтйзы кыин. Одыгез сестрае сикын пу кораса улйз... Пичи дыръямы туж секыт вал улон, самой ёзвы юнман дыръя сиимы турын-куаркумель, нянь ой вал, картошка уг окмы вал. Музьем пушкы кылем картошкаез октыса ветлйськом вал [тулыс]. Мамае ужаз валэн, сюрес вылысь бертылэмын өвёл, мужикъёс местаын ужаса улйз. Мамае кураськыса но милемды сюдыны выриз, Порозово гурт уггес ёрмы вал, отй но ветлйз. Котомкаен вае но, ачиз нош сюрес вылэ кошке вал. Колхозысь 1 кг пызь сёто вал но, соин куарнянь пыжыса кельтэ вал. Ачиз голодом кошке вал» («Мы, две сестры, сызмала ходили полоть, лен дергать. В семь лет уже в колхозе на работу посылали. Старшая сестра, Нина, работала на сплаве, на строительстве [железной] дороги, где все вручную делали. Другая сестра на заготовке леса трудилась... Детство наше очень тяжелое было, как раз в пору, когда тело формируется, ели мякину травяную, хлеба не было, картошки не хватало. В земле оставшуюся картошку собирали [весной]. Мать все время на лошади [работала], с извоза дома почти не появлялась, вместо мужиков все работала. Побираясь да нас кормить старалась, в Порозове [одной из соседних деревень] не так бедствовали, и там она милостыню просила. В котомке принесет, а сама снова в дорогу. В колхозе по 1 кг муки давали, она из этой муки сочни нам пекла. Сама голодная на работу уходила») [Вахрушева 2009, с. 107].

Сквозной темой устных рассказов является также тема невыносимо тяжелого труда на лесоповалах, куда отправляли всех дееспособных людей: «Толалтэ вань быгатйсез кошке вал сике, и егитъёс ваньмыз сике кошко, и озыы ик толзы ортче» («Зимой все, кто мог [работать], были на лесозаготовках, все молодые уходили, там всю зиму и работали») (Зап. от Степановой М. И., 1940 г.р., урож. д. Сильво Шарканского р-на УАССР) [Вахрушева 2009, с. 129]. Особенно тяжело приходилось женщинам без детей, которых, считалось, дома никто не ждет: «Мой муж был на войне ... А нас в лес [на лесозаготовку] отправляют. Некоторое время ... в лесу впроголодь поживешь [и] возвращаешься [домой]. Снова гонят [в лес]: «Давай, иди, иди опять!» На лошади еще я бревна вывозила. На лошадях ночью отправляемся ... [и] вывозим... Вот у меня ребенка [тогда еще] не было, и постоянно [меня] отправляли ... в лес. Целую зиму работаю ... [в лесу],

[а] как весна наступает, начинаю пахать. Даже девяносто соток [за смену] одна вспахивала...» [Карпова 2005, с. 177].

Особенно трудной и опасной была жизнь детей, оставленных без присмотра взрослых: «Тяжелой раньше была жизнь. Я [из детей] в семье была самой старшей. Мать на лесозаготовку отправилась, отец работал конюхом. Однажды [мы, дети] легли спать на полати. Чтобы младшая сестра не плакала, дала ей свою губу [вместо груди]. Даже так пыталась усыпить. Однажды, когда отец ушел уже на войну, мать отправилась в дальние деревни лес рубить. Двенадцать дней мы жили впроголодь. Из-за отсутствия дров углы дома [я] вырубала [и] заносила [домой]. Воду с солью варила [вместо супа]. Иногда саламат варила» [Карпова 2005, с. 157, 370–374].

К оригинальному жанру удмуртских рассказов-воспоминаний о войне можно отнести ритуальные песни. «Личные чувства» поколения военного времени – факты и события личной биографии (непосильный труд, сиротство, вдовство), воспринимаемые одновременно и как непосланность свыше (судьба), и как обязательная повинность человека перед обществом в години суровых испытаний, могут быть выражены, например, в ситуации напева «вызывания слез невесты» (ныл бөрзытон крезь):

«Гыдыр гыдыр йалам ли ну ведь, эк эк говорю, ой как ли ой ли йалам ли да, э как.

Э, мир йалам ли ну ведь, ок ок ли да, э только да ой только да ну, йалам ли да ну ведь ой ведь сказала.

Были, были, были миры ну ок, эк эк ли да, ой как ли да ой как ой как ну ведь э, пожила ну свет.

В этом мире ну жила да поживала, эк эхорошего не будет, ой не увижу ну, гьдърэ да йалам ли да.

Работала-работала да ну говорю ведь э, везде да ходила (работала) говорю, пенсию да мне государство не дает ведь.

Железную дорогу да строила ну ведь, лес да валила да ну ведь, эк эк эк эк эк, ой только да йалам ли да» [Нуриева 2014, с. 33].

Достаточно часто размышления о жизни становятся темой при воспроизведении «горестного напева» (кӧткуректон / курекьяськон крезь/ голос):

«Эх да как же до смерти да прожить говорю же я да,

Кто же помощником будет да, кто похоронит да,

Э, говорю, же, ведь, да,

Если немножко раньше родиться бы да ведь да, сейчас поздноато было ведь да.

Почему же нам такая плохая жизнь да ведь

Досталась ведь да,

Не видали мы человеческой жизни – ни одеться, ни досыта поесть.

Ой что же с этой душой да

Делать да, как же все вытерпеть да.

Почему же по-человечески жить не привелось да, почему же, говорю да ведь.

Куда-то учиться идти бы хотелось да, нам воли не было да ведь.

[Столько ведь работали да, как будто] весь лес хотели срубить да.

Наш светлый мир, наша жизнь – один лес да дорога только были ведь да
беспросветно,

Ничего не видела хорошего, а увиденное-пережитое...» [Нуриева 2014,
с. 43–44].

Другой яркий пример импровизационного пения на тему войны:

«Э бен и гинэ но эк бен и но вералом-ай ук,

Ойдолэ но бен ук э кычэ ке но улон умой вал ук

Э [...] сюрс укмыс сюньюльдон одйг арысен

Кычэ улон урод луиз ук, мыным соку дас одйг арес гинэ вал ук.

Ми шудонэз но умой-умой өм адзылэ ук.

Школайын салдатъёслы ыжгон тугыто вал.

Сэрэ соослы, кин быгатэ, салдатъёслы ыстын пöзь кертто вал.

Одйг но эрик ой вал ук, а кычэ али пинальёс дунне вылын уло ук.

Нуназеозь көло, а ми көлонэз но өм адзылэ [...].

Э война ке ой лусал ук, кычэ дунне вылын умой лусал ук.

Кычэ визьмо калыкъёсты ведь

Ваньзэ войнае нуизы но, ваньзы быризы.

Кышноёс кудйз ук кык арня гинэ мужикен

Улйзы улон но[...].

Кудйзлэн уг э но

Куать кузя, сизьым кузя пинальёссы кылизы.

Бубиёссы войнае быризы.

Остэ Иньмаре, сычэ улон вал ук, война ке ой лусал...»

(«Э, вот, только, да эх, вот, да, скажем ли, ведь,

Давайте, да вот, ведь, э, какая-то да жизнь хорошая была ведь.

Э [...] в тысяча девятьсот сорок первом году

Какая жизнь наступила плохая ведь, мне тогда одиннадцать лет только
было ведь.

Мы веселья да толком не видели ведь.

В школе для солдат овечью шерсть бьют было.

Потом им, кто может, солдатам, чтобы послать, варежки вяжут было.

Совсем воли не было ведь, а как сейчас молодые на свете живут ведь.

До обеда спят, а мы спанья не видели [...].

Э, если бы не было войны, как на свете было бы хорошо.

Какой умный народ ведь[был],

Всех на войну забрали да, все погибли.

Женщины некоторые ведь две недели только с мужем

Прожили жизнь да [...].

У которых ведь, э, да

Шестеро, семеро детей остались.

Отцы [их] на войне погибли.

Господи Боже, такая жизнь была ведь, если бы войны не было...») [Нуриева 2015, с. 316–318].

Ритуальные песни, вернее – контекст их исполнения, во многом обусловили порождение рассказов-воспоминаний у южных удмуртов. С темой войны здесь связаны рекрутские (солдатские) песни. Наряду с устойчивым в каждой локальной традиции ритуальным напевом до настоящего времени они имеют формульные мотивы, komponуемые в произвольном для исполнителя порядке. К примеру, получение повестки, удостоверение пригодности к службе в военкомате, прощание с родным домом и родственниками, противопоставление мирных буден и солдатской доли, гибель на чужбине или долгожданное возвращение домой. Каждый отдельный мотив равнозначен другим по своему внутреннему содержанию, смысл их выражается в тоске, горе по случаю разлуки с домом, родными, родной стороной [См.: Бойкова 1992, с. 135–157; Ингур 2004, с. 221–235; Нуриева 1995, с. 182–197; Нуриева 2004, с. 179–201]. Возможность импровизации в рамках ритуальной традиции «проводов» и заданного напева становится причиной восприятия песни в качестве «именной» («личной») [Пчеловодова 2013; Нуриева 2014.]. Исполненная вне ритуала, она становится своеобразным ассоциированным акустическим «портретом» исполнителя:

«...Нас гулять заставил солдат забирающий приёмник [военкомат].

В приёмник мы зашли, чтобы яблоки купить,

Не успели мы яблоки купить,

Размером с ладонь бумагу дали.

Размером с ладонь бумагу дали, по плечу хлопнули, «первый солдат» сказали,

Бумагу нам дали и «первый солдат» сказали.

<...>

Так да мой брат пел-гулял.

Ой, широкая-красивая, ой, да моя улица,

И она без меня останется.

Если жемчужные бусы рассыпем-бросим, ни одна да, ой, бусинка не потеряется [такая ровная].

Если конопляное масло, ой, плеснуть, все да впитается.

Много улиц в моей деревне да родной, и она останется без меня.
Родной свой дом хоть и плох, хоть и беден,
[И он останется без меня].

Мы остались сиротами, из своего обветшавшего дома я ухожу.

До свидания, до свидания, матушка-батюшка,
Ждите, ждите [меня], мои младшие сестры-братья,

Хорошо живите, все родственники мои» [Вершинина 2014, с. 1–134].

В отличие от русской лирики, где тема войны в основном разрабатывается частушкой [Подюков 2013, с. 17–28], для удмуртской деревни ведущими являются традиционные жанры, дающие возможность высказать чувства в речитативно-сказовой манере, т. е. в не закреплённом по форме причитании или формульной обрядовой песне. Важно отметить, что контекст первоначального исполнения этих традиционных песен «включает» ассоциативную память.

К сожалению, зафиксирована лишь малая часть устных рассказов удмуртов о военном времени. Мы ещё располагаем временем услышать голоса тех, кто пережил военные годы. Необходимы срочные коллективные усилия для сбора, фиксации устных рассказов и воспоминаний о войне.

Литература

1. Бойкова, Е. Б. Песни южных удмуртов / Е. Б. Бойкова, Т. Г. Владыкина. – Вып. 1. – Ижевск : Удм. ин-т яз. и лит. УрО РАН, 1992. – 191 с. – (Удмуртский фольклор).

2. Вахрушева, Д. В. Личная биография как фольклорный источник / Д. В. Вахрушева / Выпускная квалификационная работа / науч. рук. Т. Г. Владыкина. – Ижевск : Изд-во «Удмуртский госуниверситет», 2009. – 113 с.

3. Вершинина, Е. Б. Песни южных удмуртов / Е. Б. Вершинина, Т. Г. Владыкина. – Вып. 3. – Ижевск : Удм. ин-т яз. и лит. УрО РАН, 2014. – 381 с. – (Удмуртский фольклор).

4. Гусев, И. И. Ёуыртэ, жущтэ сюрес / И. И. Гусев // Емельянов, К. В. Капка съорын; Ёуыртэ, жущтэ сюрес : повестьёс / К. В. Емельянов, И. И. Гусев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – С. 119–120.

5. Ингур : Хрестоматия по удмуртскому фольклору для средней школы / Автор-сост. Т. Г. Владыкина. – Ижевск : Удмуртия, 2004. – 351 с.

6. Карпова, Л. Л. Среднечепецкий диалект удмуртского языка : Образцы речи / Л. Л. Карпова. – Ижевск : Удм. ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН, 2005. – 579 с.

7. Кралина, Н. П. Дорога, ставшая судьбой : Повесть / Н. П. Кралина. – Ижевск : Удм. ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН, 2003. – 266 с.

8. Макеева, А. А. Образ железной дороги «Ижевск–Балезино» в вербальной культуре / А. А. Макеева / Выпускная квалификационная работа / науч. рук. Г. Н. Шушакова. – Ижевск, 2011. – 81 с.
9. Нуриева, И. М. Песни завятских удмуртов / И. М. Нуриева; науч. ред. Т. Г. Владыкина. – Вып. 1. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1995. – 232 с. – (Удмуртский фольклор).
10. Нуриева, И. М. Песни завятских удмуртов / И. М. Нуриева; науч. ред. Т. Г. Владыкина. – Вып. 2. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – 331 с. – (Удмуртский фольклор).
11. Нуриева, И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов : жанр, стиль, мышление / И. М. Нуриева. – Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2014. – 110 с.
12. Нуриева, И. М. Удмуртская музыкально-песенная традиция : специфика жанрообразования и функционирования : дис. ... д-ра искус. / И. М. Нуриева. – М., 2015. – 415 с.
13. Подюков, И. А. Образ войны в народном представлении (по языковым и фольклорным материалам Прикамья конца XX – начала XXI в.) / И. А. Подюков, Е. Н. Свалова // Вестник Пермского университета. – 2013. – Вып. 3 (23). – С. 17–28.
14. Пчеловодова, И. В. Удмуртская песенная лирика : От мотива к сюжету / И. В. Пчеловодова; Российская академия наук, Уральское отделение, Удм. ин-т истории, яз. и лит. – Ижевск : УрО РАН, 2013. – 160 с.
15. Родионов, Н. А. Удмуртская Республика : путь к победе 1945 года / Н. А. Родионов; науч. ред. Л. Н. Бехтерева; УдмФИЦ УрО РАН. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ижевск : УдмФИЦ УрО РАН, 2020. – 360 с.
16. Удмуртия в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. : сб. документов / сост. И. А. Боброва и др.; под ред. Е. П. Никитина. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 365 с.
17. Хрестоматия по истории Удмуртии. В 2 т. Т. 2. Документы и материалы. 1917–2007 / сост. О. И. Васильева [и др.]; науч. ред. Л. Н. Бехтерева, К. И. Куликов / Комитет по делам архивов при Правительстве Удмуртской Республики [и др.]. – Ижевск : Удм. ин-т истории, яз. и лит. УрО РАН, 2007. – 769 с.
18. Христоробова, Л. С. Трактористки Удмуртии военных лет / Л. С. Христоробова; Российская акад. наук, Уральское отд-ние, Удм. ин-т истории, яз. и лит. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2015. – 378 с.

2.2.2. Цветовая символика в военной прозе Трофима Архипова (Глухова Г. А.)

Творческая биография Трофима Архиповича Архипова начинается с конца 1920-х годов XX столетия с жанра очеркового рассказа, тематика которого была связана с крестьянской жизнью удмуртской деревни тех лет. В дальнейшем деревенские проблемы в их соотносении с современностью станут основными практически во всех его произведениях. О творческой деятельности Трофима Архипова очень точно и лаконично написал венгерский профессор Петер Домокош: «Архипов – сознательный творец, следующий зову времени, в то же время он продолжает традиции. Три ”вечнозеленые” темы советской, точнее всех советских литератур – ”деревня”, ”промышленность”, ”революция” – определяют удмуртскую прозу со времен ее начала по сегодняшний день. <...> В творчестве Архипова эти три линии переплетаются» [Домокош 1993, с. 379].

В 1940–1945-е гг. Т. Архипов стал одним из ведущих очеркистов и авторов публицистических статей. По состоянию здоровья писатель не мог быть на фронте, поэтому в годы Великой Отечественной войны он работал в редакции республиканской газеты «Советской Удмуртия» («Советская Удмуртия») и постоянно публиковал на ее страницах очерки о тружениках села, героях тыла. Из множества его очерков особо выделяется очерк «Анай» («Мать») о колхознице Пелагее Михайловне Чайниковой, у которой на фронт ушли двое сыновей и внук. В небольшом произведении Т. Архипов смог показать душевную боль, внутренние переживания матери. Автор изобразил материнскую любовь через ее воспоминания о том, как росли мальчишки и радовали мать с отцом, как она берегла и охраняла их от разных бед и невзгод, хотя сама каждодневно выполняла тяжелую физическую работу. Но когда началась война, мать первая призвала повзрослевшего сына защищать Родину: «Но кукке вордскем музъеммылы кышкытлык кылдэ, кукке вордскем шаермы вылэ тушмон жутске, соку нырысь ик анай вазиське аслаз вордэм пиезлы: ”Мын, пие, кияд пыгчал кут”» («Но когда родной земле грозит опасность, когда на родную землю нападает враг, тогда мать первая обращается к своему родному сыну: ”Иди, сынок, возьми в руки ружье”» – *удмуртские тексты приводятся в дословом переводе автора*) [Архипов 1985, с. 6]. Обращение к матери в конце очерка звучит как гимн всем советским матерям, воспитавшим истинных защитников Родины: «Мусо анай! Родиnamес возьманы, лек съод кыез быдтыны ыстйд тон вордэм пиостэ. Тон ачид но кужымдэ жалятэк ужаськод вормон понна. Дан тыныд, Анай! Азьланьын но тазы ик тыршом. Тушмонэз музьем вылысьтымы уллямы ке, нош ик эркин шокыштом» («Милая мама! Защищать Родину, уничтожить злого черного змея отправила ты своих взрастивших сыновей. Ты и сама, не жалея сил, трудишься

ради победы. Слава тебе, Мать! И дальше также будем стараться. Если разгоним врага с земли нашей, снова подышим свободно») [Домокош 1993, с. 8]. В трудной судьбе этой женщины отразились типичные черты женщины-крестьянки, женщины-матери военного времени.

В послевоенные годы наряду с малой прозой Т. Архипов начинает создавать крупные эпические произведения. Как полагают авторы двухтомной коллективной монографии «История удмуртской советской литературы», очерки и рассказы Т. Архипова военного и послевоенного времени о колхозной деревне «были своеобразной разведкой перед работой над большим эпическим полотном. Писатель накапливал жизненный материал, осмыслял тематическую направленность будущего романа, приобретал опыт создания образа-типа, осваивал «технологии» художественного анализа, иначе говоря, овладевал принципами реалистического искусства в изображении социально активной личности («Чужой», «Мыльный пузырь», «Жертва подхалимства», «В гостях»)) [История удмуртской советской литературы 1988, с. 65–66]. Речь идет о диалогии «Лудзи шур дурын» («У реки Лудзинки»). Первая книга эпического произведения вышла в 1949 году. В 1957 году вышла вторая часть книги, а в 1958 году был издан второй доработанный вариант первой книги [Федорова 1999, с. 153–158]. Эпическое полотно Т. Архипова начало «жить» как диалогия «Лудзи шур дурын».

Литературоведы и критики достаточно активно отметили достоинства и недостатки этого романа Т. Архипова [Богомолова 1976; Зуева 1984; Домокош 1993; Ермолаев 2008; Зайцева 2009]. Несмотря на разносторонний анализ произведения, внимание специалистов не акцентировалось на цветовой символике текста, которая в диалогии играет немаловажную роль.

Цветовая символика – актуальный предмет исследования современного литературоведения. Проблема цветовой символики является проблемой общегуманитарного плана, она также интересует психологов, богословов, философов, культурологов, литературоведов. В науке о цвете особое место занимают исследования, в которых дается объяснение природы эстетического восприятия цвета человеком и анализируется функционирование цвета в искусстве. Многие исследователи отмечают, что для некоторых художественных направлений и целых эпох характерно тяготение к определенным цветам и устойчивым цветовым сочетаниям. Однако особенности восприятия цвета отдельным, писателем всегда индивидуальны.

Писатели и поэты проявляли интерес к цвету, к тому, что может выражать та или иная окраска. Литература может обходиться и без описания красок природы, человека, вещей, но может быть и «словесной живописью», активно использующей цвет. В этом случае роль цвета состоит в том, чтобы вызвать

у читателя близкое к реальности представление об изображаемых явлениях. В реалистической литературе цвет используется при описании человека, предмета или явлений природы. Эмоционально-выразительная функция цвета является служебной, но она может выйти и на первый план, приобретая метафорическое значение.

Диалогия Т. Архипова «Лудзи шур дурын» изобилует цветовой палитрой. На протяжении всего произведения доминирующую позицию занимают черный, зеленый, белый, желтый и реже синий, голубой, коричневый, красный и серый цвета. В процентном соотношении это выглядит следующим образом: 24% – черный цвет, 17% – зеленый, по 11% – белый и желтый, 8% – синий, по 6% – синий и серый, 2% – красный.

В диалогии Т. Архипова слова-цветообозначения активно и разнообразно взаимодействуют друг с другом и дают возможность представить красивый удмуртский природный ландшафт, будь то весна, лето, осень, зима. Действие романа начинается с красочного, теплого описания летней деревенской природы: «Гужем. Арня нунал. Ъукна. Макем шулдыр туннэ куазь! Пыдэстэм лыз-лыз инбамын одйг пилем но өвөл. Вакчи уйлы шутэтскыны дугдэм төл сайкамтэ на. Ъркыт но мускыт омыр юг но льоль ворекъясь сяськаосыз, лыз зарезь кадь юосыз, кузь нунал чоже пось шунды шоры зигартэк кылем вань будосъёсыз юзматэм. <...> Син сузэнтэм вылэ кырзаса жутскем бераз, со [тюрагай], излэн усемез сямен, вож-вож сыръясь чабей пöлы лэзькиз. <...> Турын пöлтй бызись кый сямен, юг-юг векчи изьёсын шудыса, со [ошмес] дыртэ Лудзи шуре.<...> Шурысь жутскем пурсыялэс бус лöсьяськыса вöлкем но векчиесь вож чашаосын согиськем гурезез шобыртэм. <...>

Чылкыт, паськыт урам. Мыд-мыд палаз выль тротуаръёс. Укноос улын садъёс. Коркаос уноез вылесь. Укноосылэн налишникъёссы чильпаса кадь вандылэм пулэсь лэсьтэмын но лызэн но вожен буямын. <...>

Гурт кыстйське Лудзи шур валлин. Вырйылысен учкон дыръя, быдэсак со вож сад пушкы ышемьын, нош шурез бадьпу куакъёсын укоен кадь чеберъямын.

Сям гурезь сьöрысь горд-горд шунды тылсиоссэ вож будосъёс йылэ но корка липетьёс вылэ вöлмытыку, гуртлэн уллапаласьтыз пастухлэн рожок куараез кылйськиз...» («Лето. Воскресенье. Утро. Какой красивый сегодня день! На синем-синем бездонном небе ни облачка. Севший отдохнуть на короткую ночь ветер еще не проснулся. Свежий и влажный воздух охладил белым и розовым [цветом] переливающиеся цветы, словно синее озеро, хлеба, за весь день обессилившие под горячим солнцем растения. <...> С песней поднявшись до недостижимой глазами высоты, он [жаворонок], словно падающий камень, спустился в колыхающуюся зеленым-презеленым цветом пшеницу. <...> Как будто в траве ползучая змея, играя белыми мелкими гальками, она [речка] бежит в реку

Лудзинку. <...> Поднявшийся с реки сероватый туман расстелился и укрыл покрытую мелкими зелеными деревьями гору. <...>

Чистая, широкая улица. Вдоль новые тротуары. Под окнами сады. Многие дома новые. Наличники их окон, словно вязаные кружева, сделаны из резных деревьев и окрашены в синий и зеленый цвета. <...>

Деревня простирается вдоль реки Лудзинки. Когда смотришь с вершины, она вся утопает в зеленом саду, а река украшена ивовыми листьями словно мишурой.

Во время поднимающегося из-за горы Сям красного-красного солнца, и раскидывающего свои лучи на зеленые растения и на крыши домов с нижнего конца деревни, слышался рожок пастуха...») [Архипов 1985, с. 5–6].

Перед читателем атмосфера мирной жизни селян, все идет своим чередом: поднимается красное солнышко, освещая округу и заставляя просыпаться все и всех вокруг, пастуший рожок призывает жителей деревни сконцентрироваться на своих хозяйских делах. Этой гармонии подчинен и цветовой колорит пейзажа. Гамма цветов очень насыщенная: красное-красное солнце, зеленым-зелено вокруг, синее-синее небо. Даже серый цвет в этой палитре приобретает положительный оттенок: сероватый туман создает настроение романтичности. Казалось бы, ничто не может нарушить идиллию, красоту природы и человека.

Но известие о войне разрушает мирную жизнь удмуртской деревни в самое прекрасное время года. Война приносит беду и горе в каждый крестьянский-дом: мужчины уходят на фронт, в деревне остаются женщины, старики, дети, на плечи которых упала вся тяжесть колхозных работ. Уже в самом начале произведения воссоздана вся основная цветовая палитра, которая будет «рассыпана» по всему сюжету диалогии.

Наряду с яркими цветовыми эпитетами, в романе появляется черный цвет, когда в мирную, размеренную жизнь селян пришла весть о войне. В научной литературе, посвященной хроматическому языку в искусстве, отмечается, что для черного цвета характерно двойственное его восприятие: с одной стороны, он символизирует полное отсутствие сознания, погружение в темноту, печаль, мрак; с другой стороны – таинство, загадочность, плодородие.

В диалогии Т. Архипова черный цвет выражает усложнившееся восприятие мира людьми военного времени, кроме того, автор воссоздает свое видение и отношение к военной действительности. Для этого Т. Архипов зачастую эпитет черный использует в сочетании со словами зараза, змея, ворон (сьод кыль, съод кый, съод кырныж): «Малы война? Кинлы со кулэ? Нош съод кый кемалась пиньзэ шерыса улэ вылэм ини асьме калыклэн ваньбурез вылэ. Самой шулдыр нуналэ, быдэс муьем лыз, вож но ёуж буртчинэн дйсьяськем дырря, асьме доры чуртнаськиз лек тушмон...» («Почему война? Кому она нужна?

А чернй змей оказывається давно точил зуб на богатства нашего народа. В самый красивый день, когда вся земля нарядилась в синие, зеленые и желтые шелка, к нам вторгся злой враг...») [Архипов 1985, с. 10]; «Уз кылды тыныд, съод кыль, милемыз пачкатыны...») («Не получится тебе, чернй злой дух, нас задавить...») [Архипов 1985, с. 12]; «Нош огаз узловой станциин быронлэсь мырдэм мозмимы. Сылон дыръязы шодтэк шорысь немецкой бомбардировщикъёс потйзы. Съод кырныжъёс сямен, кытысь ке нюлэс съорысь. Зениткаос ыбыло, бомбаос пуштыло – номыре но адзыны, валаны уг луы ни...») («А на одной из узловых станций еле спаслись от смерти. Во время стоянки внезапно появились немецкие бомбардировщики. Словно черные вороны, откуда-то из-за леса. Стреляют зенитки, взрываются бомбы – ничего нельзя ни видеть, ни понять...») [Архипов 1985, с. 68].

Не случайно по отношению к врагу автор применяет образы, столь характерные для жанров удмуртского фольклора (песен, заклинаний, поверий и др.). В традиционной культуре удмуртов эти устойчивые словосочетания перешли в разряд мифологических образов, наделенных своим смыслово-семантическим значением. В удмуртском фольклоре вышеназванные образы всегда связаны с враждебным началом, чуждым для человека и символизируют зло, горе, беду, несчастье, хаос. К примеру, в удмуртской мифологии кыль был одним из обитателей нижнего мира и означал злого духа болезни. По сути, он был невидимым, но живым существом для людей. По мифологическим воззрениям, к больному он мог явиться в антропоморфном облике в виде черного мужчины или черной женщины или в зооморфном – в виде черной кошки. Поэтому в жертву этому духу болезни приносили черную овцу, но обязательно краденную [Панина 2014, с. 26]. В современной удмуртской лексике «съод кыль» употребляется как устойчивое выражение с негативным содержанием, как словоругательство.

В диалогии эти образы автор больше использует в лексике героев старшего поколения. Одна из них – Чумой кенак (тетушка Чумой), характер которой несет в себе типичные национальные черты. В произведении она изображена женщиной с непростой судьбой. Как многие матери она отправляет своего сына Дмитрия на фронт. Семью настигает горе: Чумой кенак получает похоронку о гибели сына. Всю ее душевную боль, горечь утраты автор показывает через монолог, в тексте которого переплелись мотивы традиционных заговорно-заклинательных формул, проклятий и молитв-куриськонов: «Чумой кенаклэн синкылиосыз, бадзымесь шапыкъясын оgez бёрсы мукетыз бам вылтйз погыляса, кӧс луое усьыло <...> адямиослэсь лйятэмзэс кылэм-адзем карытэк, ялан кылбура: – Мынэсьтым вордэм пиме быдтэмез понна, со Гитлер шуонзы му пыр мед виялоз. Быдэсак съод кый кареныз музьеме мед выёз. Быдты сое, Кыл-

чинэ, югыт дуннеысь! Ой, кылчинэ, кылчинэ, Митрее, мар уродзэ лэсьтйд тон
зэч калыклы, малы тон вылэ сокем бадзым ишан усиз?.. Улон-вылонэз но адзыса
од вутты, еж будосэз сямен тонэ чигтйзы. Инмаре-кылчинэ, мед кылйськоз
мынам сюлвореме тынад пеляд, мед адзысалыд тон мынэсьтым бам вылысьтым
кузыйт синкылиме... Ой, чигтйзы сюлэмме, ой, быдтйзы! – гурен бёрдэ Чумой»
(«Слёзы Чумой кенак крупными каплями катятся по щеке и падают на песок <...>
не видит-не слышит она утешения людей, все причитает: – За смерть моего
сына, пусть этот, как его, Гитлер, сквозь землю провалится. Пусть весь со своим
городом черных змеев в землю уйдет. Уничтожь его со свету, мой Бог-Творец
земли! Ой, мой Бог-Творец земли, мой Бог-Творец земли, мой Дмитрий, что ты
плохого сделал хорошим людям, почему на тебя упала такая тяжелая судьба?..
И жизнь не успел повидать, сломали тебя, словно недозревшее растение. Мой
Боже-Бог-Творец земли, пусть моя просьба до твоих ушей дойдет, увидел бы ты
мои горькие слезы на моих щеках... Ой, сломили мое сердце, ой, сгубили! –
причитая, плачет Чумой») [Архипов 1985, с. 102].

Используя устойчивые фольклорные образы с эпитетом черный, Т. Архипову
удалось показать негативное отношение народа к войне, к врагу. В емких тер-
минах сконцентрирован весь драматизм военного времени: страдания людей,
душевная боль, горе, слезы матерей, навсегда потерявших своих сыновей.

Среди героев старшего поколения выделяется колоритный образ Федора
Семеновича Авдеева. В самом начале дилогии Т. Архипов дает следующее опи-
сание председателю колхоза, выдвигая на первый план его «роскошную» бороду:
«Колхозлэн председателез, бадзым котырес съод тушо, лапег но таза мугоро
воргорон, Авдеев Федор интыысьтыз султйз, ас калыксэ синмысь синме учкыса
жогак ортчиз <...> Со паськыт съод тушсэ маялтйз но райисполкомлэн предсе-
дателезлы кыл сётйз» («Председатель колхоза с большой круглой черной боро-
дой, невысокого роста, но крепкого телосложения мужчина, Федор Авдеев
встал с места, быстренько прошелся взглядом по глазам своих людей <...> Он
погладил свою широкую черную бороду и дал слово председателю райиспол-
кома») [Архипов 1985, с. 13–14]. Таким полным энергии, сил и здоровья, автор-
итетным и умелым руководителем изображает автор своего героя, председателя
колхоза «Югыт сюрес» («Светлый путь») военных лет. «В его биографии
по-своему отразилась биография колхоза. С первого появления на собрании –
митинге в день войны и до конца романа – Авдеев в центре повествования», –
верно отмечают авторы монографии по истории удмуртской литературы [Исто-
рия удмуртской советской литературы 1988, с. 69]. Председатель с честью и
достоинством выполнил свой тыловой долг перед Родиной. Война навсегда
разлучила его с сыном; как и у Чумой кенак, его сын Петр погиб на фронте.
Автором умело раскрыты переживания мужественного человека: «Атайзы,

Федор Семенович, съöd пилем кадь секыт луиз: уг но вазылы, уг но пота. Сöсыртэм мурт сямен дырын-дырын жöштэ, ас понназ нукуртэ. Озы кык-куинь нунал улйз. Восьмиз, ымнырыз уката но съödэктйз...» («Их отец, Федор Семенович, словно черная туча, «отяжелел»: и не разговаривает, и не выходит. Как будто раненый, иногда постанывает, под нос себе бормочет. Так он жил дня два-три. Осунулся, лицо еще сильнее почернело...») [Архипов 1985, с. 140]. Не выдержав такой потери сына, умирает жена Авдеева. Послевоенные годы готовят герою новые испытания, началось укрупнение колхозов. Отношение к этому явлению у Авдеева достаточно противоречивое. Драматичность ситуации отражает портрет героя, нарисованный с использованием цветовой символики: «Жöк сьöрын Федор Семенович гырпумьяськыса но йырзэ кутыса пуке. Пурысьтаны кутскем нап сьöd йырсиез син вылаз лэзькемын. Тушез но азьвыл кадь ик вальк-вальк öвöл ни...» («За столом, облокотившись и держа голову, сидит Федор Семенович. Густые черные волосы с проседью спустились на глаза. И борода уже не такая густая, как раньше») [Архипов 1985, с. 289].

В дилогии черный цвет имеет не только отрицательную трактовку, но и положительную мотивировку. Эпитет черный применяется писателем для описания внешнего вида персонажей. При этом характерной особенностью является изображение не всей внешности героя, а акцентирование какой-то отдельной детали. Для подчеркивания красоты своих положительных героев автор выделяет, к примеру, черные глаза и черные брови, черные волосы или черную бороду. Эти детали, видимо, являются главными для автора, поэтому выразительные черты не могут быть не отмечены ни героями, тем более ни самим писателем. К примеру, у молодой девушки Лизы, боевой подруги Александра Михайлова, выделяются черные глаза и черные волосы. Вот какой видит ее Кими на станции, когда она приехала к матери после госпиталя: «Лизалэн восьтэт ымнырыз кöдэктэмын. Али гинэ вагонысь васькеменыз, кезыт төл но йöтскыны вуымтэ на. Сайкыт сьöd синьёсыз пыдло ке но выемын, задор учко...» («Худощавое лицо Лизы бледное. Из-за того, что слезла из вагона только что, холодный ветер не успел еще дотронуться [до щеки]. Хотя ее черные глаза и сидят глубоко, смотрят задорно») [Архипов 1985, с. 131]. Постоянно, при каждой встрече с Александром Михайловым ненавязчиво подчеркиваются большие черные глаза и черные волосы Лизы, между которыми на фронте возникла взаимная симпатия: «Кузь сьöd йырсиез тугаськем но музэ вуымон ик лэзькем...» («Длинные черные волосы растрепаны и спустились почти до земли») [Архипов 1985, с. 155]; «Бадзымесь сьöd синьёсыз кенжизы но Олексанлэн ымныраз мертчизы» («Большие черные глаза загорелись и пронзили лицо Александра») [Архипов 1985, с. 169] и др. В произведении черноглазыми изображены муж с женой Илья Поярков и Палаша, причем у Палаша еще и черные волосы. При

описании внешнего облика героев, черный цвет символизирует не только молодость, красоту, но и мужество и силу, также эти образы-эпитеты отражают понятие автора об идеале красоты.

В большинстве своем в дилогии наименование черный обозначает просто цвет: «съöd паровоз» («черный паровоз»), «съöd сумка» («черная сумка»), «съöd кибы» («черное насекомое»), «съöd картуз» («черный картуз»), «съöd кожанэз» («черная кожанка»), «съöd штанэз» («черные брюки»), «съöd пилем» («черная туча»).

Таким образом, наименование черный в рассматриваемой дилогии один из часто употребляемых цветов и означает драматизм событий, символизируя горе, душевную боль, страдание. Но эпитет черный также является символом красоты и мужества.

В количественном отношении на втором месте в романе находится зеленый цвет, который выделяется свежестью и чистотой. Зеленый – цвет возрождения; цвет, дающий надежду на лучшее будущее, на преобразование. Цветообозначение зеленый, как и черный, встречается на всем протяжении повествования и используется автором в основном для природно-пейзажных описаний.

«Любая литературная традиция в значительной степени обращена к природной символике. Натуралистические образы и мотивы, зачастую связанные с географическо-климатическими, ландшафтными реалиями, окружающими и формирующими писателя, обретают в произведении уникальное эстетическое, культурологическое значение, выступают как универсальный, и при этом индивидуальный способ самопроявления, мироописания», – пишет А. Арзамазов [Арзамазов 2015, с. 5]. В контексте сказанного Т. Архипов является типичным представителем и продолжателем традиций в изображении взаимоотношений человека и природы. Изображенный мир природы в книге представлен множеством хронотопов, сезонов, красок, запахов, ощущений, которые обладают эстетическими возможностями и играют на созерцательное, чувственное пробуждение читателя.

Главные герои дилогии Таня и Александр Михайловы находятся в гармонии с природой; чтобы найти в себе силы, душевный покой автор часто «оставляет» их наедине с природой. В романе зеленый цвет больше связан с Александром. В первый же день войны Михайлов был уже в районном военкомате с заявлением об уходе на войну. По возвращении домой в глазах Александра весь окружающий мир родного края, природное пространство, его ландшафт предстают каким-то еще более нежным, красивым, еще более родным и близким. Его мысли, раздумья, душевное состояние гармонично переплетаются с картиной летней природы родного простора, в изображении которой превалирует зеленый цвет: «Озы малпаськыса мыноньяз Олексан Атас бусыез орчемзэ но

öз шöды. Со вуиз нюлэс сюрес вылэ. Писпу вужерын салкым. Пыдъёссэ лэзьяса, корт уробоезлэн короб пушказ небыт вож турын вылэ выдйз но инме ик жжут-скем пужым йылъёс шоры учкыса мынэ...» («Так в своих раздумьях Александр не заметил как проехал Петухово поле. Он заехал на лесную дорогу. В тени деревьев прохладно. Развесив ноги, лег в короб железной телеги на мягкую зеленую траву и едет, всмотревшись на поднявшихся до самого неба верхушек сосен...») [Архипов 1985, с. 17]. Чем ближе герой подъезжает к деревне – зеленый колорит меняет свой цвет, он становится то темным, то насыщенно зеленым: «...Шур дуре васькем бераз, Олексан адйиз ву котырысь будосъёс вылтй лыз но вож бурдо вукарнанъёслэсь лобамзэс, дэрие мушьёслэсь пуксьылэмзэс но лобъземзэс. Ваньмыз азьвыл кадь ик шыпыт: шур но, толон сямен ик, ас öртйз зыл-зыл бызе, мушьёс но озыы ик ужало, лызо-вожо вукарнанъёс но азьвыл шулдыр нуналъёсы сямен ик шудо <...> Лёг йылэ тубиз но Олексанлэн син аяз пуксиз нёжалысь вож-вож сад пушкы ышем гурт...» («...Спустившись к реке, Александр увидел на растениях около воды летающих синими и зелеными крыльями стрекоз, как садились в грязь пчелы, а потом улетали. Как и раньше все тихо: и река, как вчера же, по своему руслу плавно течет, и пчелы так же работают, и сине-зеленокрылые стрекозы, как и в прежние ясные дни, играют...») <...> Поднялся на холм и перед глазами Александра престала в низине утопающая в зелени [букв.: в зеленом саду] деревня...») [Архипов 1985, с. 18]. В данном эпизоде воссоздана гармоничность природы, ее спокойная, размеренная жизнь. Но на фоне гармонии, зеленого цвета символическое значение приобретает синий цвет. Зеленый цвет вкупе с синим в хроматическом языке удмуртов приближается к черному или темно-фиолетовому цвету, то есть обозначает темный цвет [Ср. в связи с этим: «синяк» в удмуртском языке называется «лыз-вож» (тёмно-синий); «синмыз лыз-вож адйиз» (в глазах потемнело; в глазах помутнело)].

Зеленый цвет использован автором и в эпизодах прощания героя с малой родиной. Отправляясь на фронт, через окно вагона уходящего поезда Александр Михайлов видит зеленый ландшафт: «Кыремысь потыса, поезд дыбыр гинэ кыче ке выж вамен выжиз. Собере нош ик – паськыт бусыос, вож писпуос, возь вылъёс. Укноетй учкон дыръя, вагон уг ик кошки кадь, тон пумитэ лыкто кадь ваньмыз со вож будосъёс...» («Выехав из оврага, поезд быстро и с шумом переехал через какой-то мост. А потом снова – просторные поля, зеленые деревья, луга. Когда смотришь в окно, как будто и не вагон уходит, а как будто тебе навстречу идут все эти зеленые растения...») [Архипов 1985, с. 23]. Зеленый цвет несет в себе не только зрительно-изобразительную функцию, но и наделен смысловой нагрузкой. Он символизирует расставание с отцовским домом, с любимой женой,

прощание с размеренной, мирной жизнью, с молодостью, а самое главное – впереди неизвестность, где в любую минуту герой может погибнуть.

Зеленая палитра присутствует и при описании автором встречи Таней первой весны без мужа-фронтовика. Весенний пейзаж красочен, ярок. Зеленый цвет задает особое настроение, состояние – тихое, безмятежное, романтическое и грустное одновременно: «Куазь жомыт луон азын Таня коркась потйз но, гуждоро азбаретй вож пильыс вылтй кадь вамышьяса, чумаз пыриз. Со туэ нырысьсэ татчы кёлыны потйз...» («До наступления темноты Таня вышла из дому и, пройдя через двор по траве, словно по зеленому полотну, зашла в амбар. Нынче в первый раз она пришла сюда ночевать...») [Архипов 1985, с. 86]; «... Со понна шукырес жутске жег уд, нимысьтыз ик вож-вож висьяське...» («... Зато пышно поднимается озимая рожь, выделяется зеленым-зеленым [цветом]») [Архипов 1985, с. 88]; «Шур валлин пуксем гурт быдэсак вож сад пушкы ышемын...» («Расположенная вдоль реки деревня вся затерялась в зеленом саду») [Архипов 1985, с. 89].

В конце первой части романа «Лудзи шур дурын» Александр, пройдя всю фронтовую дорогу, возвращается домой. И снова перед ним, о чем писалось выше, до боли знакомые зеленые просторы отчего края: «Бусые потэмзэ но өз шёды. Аяз вож-вож ю бусы. Оло шумпотыса, оло кётыз жождж луыса солэн нылонэз чоксаськыз <...> Тани вож садьёсын шобырском колхоз гурт! Тани трос ветлэм пичи сюрес! Тани солэн атай юртэз <...> Кёня со малпалляз аслаз вордском сэрегез сярсысь, та пичи но вож гуждоро азбарзы, садзы, ас семьяез, гурт калыкез сярсысь!» («Даже не успел заметить как оказался перед полем. Перед ним зеленое-зеленое хлебное поле. Толи от радости, толи от обиды к его горлу ком подкатился <...> Вот утопающая в зеленом саду колхозная деревня! Вот сколько раз протоптанная дорога! Вот его отчий дом <...> Сколько раз он вспоминал свой родимый уголок, этот маленький дворик, покрытый зеленью, сад, свою семью, сельчан!») [Архипов, с. 146–147]. Зеленый цвет ассоциируется с радостью, со счастьем. На этот раз автор сужает художественное пространство и концентрирует его до маленького дворика, в котором царствуют мир, согласие, душевная гармония и спокойствие. Вся семья вместе.

В романе зеленый цвет автор применяет и для изображения цвета глаз своих героев, у отрицательного героя Микты Ивана глаза зеленые. Иногда эта гамма используется в переносном значении, к примеру, для обозначения алкогольного напитка (вождж кый – зеленый змей).

Особую значимость в диалогии приобретает желтый цвет. Желтый цвет, по мнению ряда психологов, является символом святости, общительности, легкости, непринужденности, любознательности, раскованности, смелости. С древних времен этот цвет воспринимается как застывший солнечный свет, означает

богатство, юность, добро, радость. Это цвет осени, зрелых увядающих листьев и колосьев. Цветообозначение желтый является «символом активности» и чаще всего этот цвет оставляет за собой теплое и приятное впечатление [Миронова 1993, с. 173].

В романе желтый цвет доминирует в первой его части и зачастую ассоциируется с мироощущениями Тани Михайловой. В произведении «образ Тани Михайловой с наибольшей полнотой выражает типические черты национального характера – скромность, трудолюбие, ответственность перед трудом и людьми, поэтичность души», – отмечают авторы монографии «История удмуртской советской литературы» [История удмуртской советской литературы 1988, с. 69]. Кроме того, героиня терпелива и сдержанна. Затаив свою любовь, Таня полностью отдает себя вместе с односельчанами крестьянскому труду. На ней большая ответственность: она бригадир колхоза «Светлый путь», поэтому почти всегда автор рисует ее в поле. Наедине с собой, наедине с природой она может предаваться мечтаниям, грусти, радоваться первым всходам, цветам, богатому урожаю, пению птиц. Она внимательный созерцатель разноцветной природной картины родных просторов, в описании образа которой чувствуется романтическая натура: «...Лудзи шур дурысь паськытэсь возьёс лыз, льоль, тӧды но чуж сяськаосын согиськемын...» («Просторные луга у реки Лудзинки покрылись синими, розовыми, белыми и желтыми цветками») [Архипов 1985, с. 92].

Но летний пейзаж сменяет осенняя картина, для которой также характерна выразительность красок, но с превалированием желтого цвета: «Лекшур сьӧры потыса, со нош ик чалмытскиз. Нюлэс шоры учке. Сйзьыл пужмер укыр паймымон воштэм сое. Кыче но куаро писпуос ӧвӧл: жӧрыт-чуж, нап-чуж, чыжыт-горд – соос вӧзын ик пужмер вормымтэ вож-вож куарьёс. Инкуазь гинэ таӊе суред лэсьтыны быгатэ! Тани одӊез чуж куар анай мугорыз бордысь висьяськыз но бергаса-бергаса Таня вӧзы сюрес вылэ усиз. <...> Тани мукетыз гордалэс паськыт куар, нылпиослэн лэсьтэм змеӊксы сямен, солань-талань жечыраса васькыз. <...> Кемалась-а та бабылес кызыпу вож-вож куарьёсыныз чаштыртэ вал? Нош табере чужектэм. Улвайёсыз жӧген гольык кылёзы, собере кызыпу юг-юг гӧртоз... пурьыстам пересь кадь луоз...» («Перейдя реку Лекшур, она снова замолчала. Смотрит на лес. Осенний заморозок удивительно сильно изменил его. Каких только лиственных деревьев там нет: бледно-желтые, темно-желтые, оранжевые – среди них же не прихваченные еще заморозком зеленые-зеленые листья. Только природа способна сделать такой рисунок! Вот один желтый листок оторвался от материнского тела и, кружась-кружась, упал на землю рядом с Таней. <...> Вот другой красноватый широкий лист, словно сделанная ребятишками змейка, туда-сюда, качаясь, спустилась. <...> Давно ли эта кудрявая береза шелестела своими зелеными-зелеными листьями? А теперь

пожелтела. Ветки скоро останутся голыми, потом береза покроется белым-белым инеем... словно седая старуха станет...») [Архипов 1985, с. 118]. В этой сцене осенняя зарисовка с доминирующими оттенками желтого цвета изображена в контексте человеческих переживаний, раздумий. Визуально-зримая картина настраивает главную героиню на сентиментальное, ностальгическое настроение. Листья, падающие с деревьев, еще глубже раскрывают душевное состояние девушки, ее одиночество, тоску по мужу, уходящую молодость.

Наименование желтый Т. Архипов использует для изображения злаковых растений, спелых хлебных полей: «Тани зег бусы чужгес но чужгес луэ. <...> Понедельнике чукна, зеглэсь быдэсак вуэмзэ возматэк, чужектэм интыоссэ бырйыса, сюрлоен араны потйзы» («Вот и ржаное поле все желтее и желтее стает. <...> В понедельник утром, не дождавшись полного созревания ржи, выбрав пожелтевшие места, начали жать серпом...») [Архипов 1985, с. 95]; «Прохор, складэ пырыса, шальк-шальк чуж чабеез кырымаз басьтйз но кысь-тыз кияз киськаса учкиз...» («Прохор зашел в склад, взял в горсть хорошо поспевшие желтые зерна пшеницы и, пересыпая из руки в руку, посмотрел...») [Архипов 1985, с. 117]. Через образы желтых ядер зерен спелых, хлебных полей автор подчеркивает трудолюбие тружеников села во время войны, их радость, великое желание помочь фронту.

Желтый цвет присутствует при описании внешнего облика, портрета Тани Михайловой. На протяжении всего романа не раз видит читатель главную героиню в разноцветных нарядах, но постоянными, не изменяющимися остаются такие детали как золотистые (желтые) волосы и голубые глаза. В романе есть эпизод, когда Таня впервые после войны приглашает любимого мужа в клуб: «... висьет сьорысь Таня потйз. Вылаз со дйсям портретын кадь ик тоды платьезэ, йырсиэз кымыс шортйз кыклы висьяса сынам. Зок йырси пунэтэз кус уллапалозяз лэзькемын но вамышьямезья кыче ке улэп чуж кый кадь выре. Выль чуж туфлиез, туфлиезлы кельшись чулкаез солэсь веськресэсь но пичиесь пыдъэссэ уката но жикыт кариллям. Чыртыысьтыз бадзымесь чуж весьёсыз тыл шорын чиль-дол кисьтасько. Ваньмыз соос – мугорызья вурем жик-жик платье, пыдызья тупась туфли, сьорлань лэзем йырси пунэт, чыртыысьтыз чуж весьёс – Таняез бызёно ныл кадь егит кариллям. <...> Олексан шоры учкизы дыдык кадесь тодмо лыз синъёс...» («... из-за перегородки вышла Таня. На себя она надела как на портрете свое белое платье, волосы расчесала, сделав пробор посередине. Толстая коса спустилась ниже пояса, при каждом шаге, словно какая-то живая желтая змея, извивается. Новые желтые туфли, под цвет туфель чулки ее стройные и маленькие ноги делают еще стройнее. На шее желтые бусы с крупными бусинками на свету переливаются. Все они – аккуратно сшитое и по телу платье, подчеркивающие ноги туфли, назад спущенная коса, жел-

тые бусы на шее – сделали Таню молодой, словно невестой. <...> На Александра посмотрели знакомые, словно голуби, синие глаза») [Архипов 1985, с. 182]. В этом фрагменте эпитет желтый подчеркивает внешнюю и внутреннюю красоту Тани, символизирует ее чистоту, доброту, порядочность, искренние чувства, а белый и синий цвета помогают еще ярче раскрыть романтическую натуру героини.

Следует отметить, что в романе желтый цвет в сочетании с белым и голубым/синим цветоименованиями создает картину умиротворения, гармоничности, чистоты, символизирует мирную, счастливую жизнь, а также новое послевоенное время. К примеру, желтые стены амбара и белый полог над кроватью у Михайловых; желтый самовар и желтый чайник в доме Прохора; белая скатерть, застеленная на столе, и голубые обои на стенах в новом доме у Кими и др.

Использование конкретных цветов в дилогии Т. А. Архипова «Лудзи шур дурын» играет важную роль в раскрытии проблематики, построении структуры текста. Автор использует всю гамму основных цветовых обозначений (черный, зеленый, желтый, белый, синий, голубой и другие), столь характерных для удмуртской традиционной культуры в целом. Т. Архипову удалось изобразить природный ландшафт, воссоздаваемого в дилогии художественного пространства. Но природные яркие зарисовки довоенного времени «затушевываются» с применением черного цвета во время войны, символизирующего душевную боль, горе, страдание тружеников тыла, разлуку с мужьями, сыновьями и любимыми. Сквозь призму цветовой палитры раскрывается драматизм Великой Отечественной войны. Преобладание зеленого и желтого цветов в описании природы, пейзажного ландшафта помогает автору раскрыть внутренний мир, мироощущение и мировосприятие главных героев дилогии. Цветообозначения черный, желтый (золотистый) и синий/голубой в произведении используются для описания портретной характеристики персонажей, которые отражают понятия автора об идеале мужской и женской красоты.

Литература

1. Арзамазов, А. А. Удмуртская поэзия второй половины 1970 – начала 2010-х годов : человек, природа, город : монография / А. А. Арзамазов; науч. ред. Т. Г. Владыкина; УИИЯЛ УрО РАН. – Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2015. – 334 с.
2. Архипов, Т. А. Лудзи шур дурын: Роман-дилогия / Т. А. Архипов. – Устинов : Удмуртия, 1985. – 521 с.
3. Богомолова, З. А. Песня над Чепцой и Камой / З. А. Богомолова. – М. : Современник, 1976. – 267 с.

4. Домокош, П. История удмуртской литературы / пер. с венгер. В. Васовчик; науч. ред. А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – 445 с.
5. Ермолаев, А. А. Удмурт литературалэн азинскемез сярьсь статьяос / А. А. Ермолаев, П. К. Поздеев; сост.: Н. Г. Ермолаева, Е. И. Афонова. – Ижевск : Удмуртия, 2008. – 263 с.
6. Зайцева, Т. И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: национальный мир и человек / Т. И. Зайцева, ГОУ ВПО «УдГУ». – Ижевск : Удм. ун-т, 2009. – 376 с.
7. Зуева, А. С. Поэтика удмуртского романа / А. С. Зуева. – Ижевск : Удмуртия, 1984. – 190 с.
8. История удмуртской советской литературы : В 2 т. / Кол. авторов; ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР, НИИ при СМ УАССР – Т. 2. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – 329 с.
9. Миронова, Л. Н. Семантика цвета в эволюции психики человека / Л. Н. Миронова // Проблема цвета в психологии : сб. статей / отв. ред. Н. Н. Корж, А. А. Митькин. – М. : Наука, 1993. – С. 171–176.
10. Панина, Т. И. Слово и ритуал в народной медицине удмуртов / Т. И. Панина; науч. ред. Т. Г. Владыкина. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2014. – 240 с.
11. Федорова, Л. П. Сюресэз кузь но секыт вал / Л. П. Федорова, О. Касаткина // Удмуртская литература XX века : направления и тенденции развития = Удмурт литература XX дауре : будон сюресэз но азинскон öръёсыз / Удм. гос. ун-т, Каф. удм. лит. и лит. народов России. – Ижевск : [Удмуртский университет], 1999. – С. 153–182.

2.3. Жанровая структура литературы военных лет

2.3.1. Тенденции развития национальной поэзии в 1941–1945-е гг.

(Зайцева Т. И.)

В годы Великой Отечественной войны многие удмуртские писатели ушли на фронт. В числе первых на призыв времени откликнулись поэты. В самые первые дни войны с новыми стихами выступили по радио М. Петров (1905–1955), А. Бутолин (1908–1997), Аркаш Багай (1904–1984), И. Дядюков (1896–1955), М. Воронцов (1914–1963), Т. Шмаков (1910–1974), Г. Туганов (даты жизни установить не удалось), П. Чайников (1916–1954) и др. Закономерно рождение ярких стихов-призывов, стихов-откликов на текущие события.

В 1941–1942 гг. в периодической печати появляются стихотворные очерки о подвигах героев-земляков. Так, 30 декабря 1941 г. в республиканской газете «Удмурт правда» опубликовано стихотворение «Дан Обухов герою!» («Слава герою Обухову!») в авторском переводе Г. Туганова, которое было напечатано во фронтовой газете «За победу!». Стихотворение посвящено подвигу земляка-разведчика Николая Обухова который, находясь в окружении, уничтожил группу гитлеровцев и вражеские танки. Стремясь воспеть героический подвиг советского человека на войне, поэты и далее, как правило, опирались на конкретные имена и фронтовые события.

В удмуртской военной поэзии прослеживается любопытная тенденция. Например, Т. Шмаков используя напев грузинской песни «Сулико», наложил на эту мелодию строки своего стихотворения «Тонэ витисько» («Жду тебя»). К мелодиям популярных песен «Темная ночь», «Вечер на рейде» М. Петров адаптирует свои стихи «Тон кыдэкин» («Ты вдалеке»), «Чагыр сяська» («Голубой цветок»), «Со жыт» («В тот вечер»). Другая тенденция поэтического процесса военных лет – перевод на удмуртский язык песен, получивших широкую известность в стране. И. Гаврилов перевел ставшие классикой военной поэзии песни В. Лебедева-Кумача «Вставай, страна огромная» и «Если завтра война». Полюбившиеся стихи народ сам переделывал в песни, зачастую приспособляя их к известным мелодиям.

В годы войны в народной среде возникли тысячи как злободневных сатирических, так и лирических частушек Литература активно обращалась к фольклорным истокам, актуализируя нормативную функцию народного творчества. Многим произведениям тех лет были присущи публицистичность, призывность, намеренная гротесковость образов. Врагов Родины литература представляет в образах чудовищ, примитивных и злых существ. Этот изобразительный прием, заимствованный из арсенала фольклора, активно использовался уже в поэзии периода гражданской войны. Поэты основывались на том, что лежит на поверхности – готовых образах, языковых формулах, прямолинейных характеристиках. В годы Великой Отечественной войны поэты используют наследие фольклора: более всего афоризмы, меткие изречения, остроты, древние формы заклинаний и проклятий. Особенно наглядно это проявляется в стихотворении «Батыр калык вормоз» Г. Туганова.

Тон кылдытд, урмем фашистской
кый,

Быдэс Европае вир океан,
Нош тод: отчы ужась калык уз вый,

Ты, фашистская бешеная змея,

По всей Европе океан крови пролила,
Но знай: ты трудовой народ не потопишь там,

Выёд ачид ик тон, каргам тиран!

[Туганов 1941, с. 8].

Утонешь сам, проклятый враг-тиран

(Удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора).

Для стихотворений первых лет войны были характерны некоторая поверхностность, обобщенность, но это компенсировалось романтической эмоциональностью, глубоким лиризмом.

Постепенно поэтические агитки и призывы уступают место стихотворным посланиям, жанру лирического письма. Популярными в удмуртской литературе становятся стихотворения-обращения к матери, брату, сестре, любимой, друзьям с рассказом о фронтовой жизни. В основе подобного стихотворного послания с фронта – патриотические чувства воина. Т. Шмаков создает стихотворное послание «Кортчинвай»*, в котором лирический герой, тоскуя по родной земле, воссоздает милую сердцу родную деревню у реки с плакучими ивами, с отчим домом, крестьянским полем. Создается обобщающий образ Родины. Стихотворению Т. Шмакова присущи конкретность образов, содержательная простота. Его поэзия военных лет отражает мысль о том, что чувство Родины индивидуально; величие и мощь страны в том, что она состоит из сотен кортчинваев, сообща стоящих на ее защите

Соку валай, малы дуно вылэм
Вордскем гуртмы – Кортчинваймы;
Валай, малы сокем шулдыр вылэм
Шуре васькись бакча вылмы.
Озы отын улэм вордскем шаер –
Пинал дырмес утён понна...

[Шмаков 1945, с. 12].

И понял я, почему так дорога
Родная деревня – Кортчинвай,
Понял я, почему так прекрасен
Спускающийся к речке огород.
За эти родные края, за молодость
Мы встаем на защиту...

Популярные в молодежной среде стихотворения Филиппа Кедрова (1909–1944) военных лет стали клятвой верности народу, Родине, матери, близким. Стихотворение «Оскы, Родина!» («Родина, верь!»), написанное классическим ямбом с традиционными мужскими рифмами, стало хрестоматийным как гимн мужеству, как поэтическая присяга. «Оскы, Родина!» написано 8 февраля 1944 г., отправлено с пометкой «Действующая армия».

Оло куинь уй, оло ньыль уй
Өм көлэ ни, вунэти,

Три или четыре ночи
Не спим уже, не помню,

* *Кортчинвай* – починок, где прошли детские годы поэта.

Зурка музъем, пазяське суй, Вамы-
штйськом тыл пыргй.

Сьод убир, каргам убир,
Саптаз Россей музъеммес.
Кöня городьёсмес сутйз,
Быдтйз узыр гуртьёсмес.

Сюрсэн калык ошылэмын,
Ыбылэмын соосын.
Ведь со ваньмыз милям визьмын,
Ваньмыз сюлме мертчемын

[Кедров 1946, с. 53]

Дрожит и разрывается земля, Ша-
гаем сквозь огонь.

Черная нечисть, проклятый дьявол,
Опоганил Российскую землю.
Сколько сжег городов,
Уничтожил богатые наши деревни.

Тысячи людей повешены,
Расстреляны тобой.
Всё это в нашу память,
В наши сердца вонзилось.

В кедровских стихотворных строчках возникает многоликий герой, т. е. обобщенный лирический герой, воплощающий образ воинов-защитников всех времен. К примеру, стихотворение «Фронтысь салам» («Привет с фронта», 1943, Действующая армия):

Оскы, вордскем шаер,
Оскы, удмурт кадык,
Ас будэтэм, вордэм
Герой нылпиедлы.

[Кедров 1959, с. 83].

Верь, родимый край,
Верь, удмуртский народ,
Сыну-герою, которого
Сам родил и взрастил.

Для письма к матери, тяжело переживающей гибель старшего сына, поэт находит теплые, душевные слова. Речь идет об особо полюбившемся читателю стихотворении Ф. Кедрова «Мемилы» («Матери», 1943), отправленном в одно из республиканских изданий с пометкой «Действующая армия». Автор обращается к народной традиции: удмурты в память о родных и близких свято берегут их вещи, предметы, изготовленные ими, особенно – посаженные ими деревья:

Укыргес мöзмыкуд пот кыре,
Вамышты каньбылля бакчае,
Опасен мын, мемие, щур дуре,
Пумиськод кык веськрес тополен.
Бадзымез – агайлэн мертгэмез –
Туж баблес, агай кадь ик веськрес,
Покчиез – со луоз мынамез –

Если сердце сожмется в тоске,
Знаю: тут не поможешь словами.
Ты сходи за деревню к реке,
Чтобы встретиться там с тополями.
Тот, что выше, кудрявей, стройней,
Старший брат посадил, уезжая.
А другой тополек обо мне

Учки тон, мемие, мӧзмыкуд.
Быдтомы, мемие, кыйёсты,
Тйнь соку ик война но быроз.
Агай ке быремын, мон берто,
Улонмы нош крезен жингыртоз.

[Кедров 1999в, с. 90–91].

Пусть напомнит тебе, дорогая.
Я вернусь. Я сегодня, поверь,
Бью врагов за себя и за брата,
Чтобы жизнь без страданий, потерь
Снова песнями стала богата.

[Кедров 1999б, с. 92].
(Перевод Г. Иванцова)

В поэзии Ф. Кедрова военных лет особое место занимают стихотворные послания. Они проникновенны и глубоко эмоциональны, а с другой стороны, в них проявляется реальное дыхание войны. Так, в жанре письма-стихотворения «До свидания, родная» (1943), написанном на русском языке, поэт клянется:

До свидания, родная!
Снова утро над страной.
Знай, сегодня уйду я
Снова в бой, горячий бой.
Мне не страшен бой с гадюкой –
Бил и стану бить опять!

Перед Родиною долг свой
Буду честно выполнять.
Не отдам им наше завтра,
Ни на шаг не отступлю.
До последнего дыханья
Буду бить врага в бою.

[Кедров 1999а, с. 101–102].

К сожалению, талантливый поэт Ф. Кедров остался в памяти потомков как создатель военной поэзии. Он не вернулся с войны. Сын поэта журналист Юрий Кедров во вступительном слове к сборнику «Ваньзэ-а верай...» приводит цитату из наградного листа отца: «Товарищ Кедров командовал в период наступления при освобождении села Новики Витебской области... Его рота, несмотря на огонь вражеских минометов, орудий и пулеметов, первой достигла немецких траншей. Противник потерял много живой силы. В этом тяжелом бою Кедров проявил бесстрашие. Выполнив до конца военную присягу, погиб на поле сражения» [Кедров 1999, с. 25].

Весть о гибели поэта Филиппа Кедрова болью отозвалась в сердцах коллег-литераторов. Это была вторая большая потеря в рядах писателей республики. В 1942 г. погиб талантливый прозаик Петр Блинов (1913–1942). В память о Ф. Кедрове П. Чайников написал балладу-песню «Капитан Кедров», а после войны М. Петров создал известную поэму «Кырзэн улоз» («Песня не умрет»), изданную отдельной книгой в 1950 году.

К образцам агитационной лирики можно отнести стихотворения Т. Шмакова «Улэмед ке потэ» («Если хочешь жить», 1942) и А. Лужанина «Ви немецез!» («Убей немца!», 1942). Эти стихи, словно поэтические заклинания, наполнены

патетической интонацией. Т. Шмаков пишет; что на войне есть только два варианта – победа или смерть. Удмуртские стихотворения звучали в унисон с известными строками К. Симонова «Убей его!» и «Если дорог тебе твой дом», С. Михалкова «Пусть не дрогнет твоя рука».

В русской поэзии образцом распространенного в военные годы жанра лирического письма является знаменитое стихотворение К. Симонова «Жди меня». Среди многих подражаний в советской многонациональной поэзии есть и стихотворение удмуртского автора И. Гаврилова «Возьма, мон берто» («Жди, я вернусь») с подзаголовком «Симоновья» («По Симонову»). И. Гаврилов также написал ряд лирических песен, адресованных жене и опубликованных в газете «Советская Удмуртия». Это – «Фронтысь гожтэт» («Письмо с фронта») [Гаврилов 1944д], «Ку мон берто» («Когда я вернусь») [Игнатий Эль 1944], «Вало шурлэн котыраз» («В окрестностях реки Валы») [Гаврилов 1944б], «Боецлэн кырзанэз» («Песня бойца») [Гаврилов, 1944а], «Сюрес» («Дорога») [Гаврилов, 1944г]. Проникнутые мыслями о жизни в разлуке, тоской солдата по дому, они основаны на традициях устно-поэтического творчества. Распространенный в удмуртских народных песнях образ дороги, ровной и бесконечной, с посаженными вдоль нее деревьями, поэт как бы связывает с ощущением отдаленности от родины, от родных, любимой. В этих стихах доминируют чувства, связанные с ожиданием скорой победы, а значит – и надеждой на возвращение домой. Дорога – это еще и трудный фронтовой путь, который надо преодолеть:

Шулдыр луоз бертыны
Вордскем гуртэ, вормыса,
Мусо доры мыныны,
Дуно салам вайыса.
Ой, сюрес, садо сюрес,
Вуттод, вуттод тон монэ
Мусоелэн городаз,
Пырак тӧдды капказяз.
Вань одйг бугрес сюрес
Мынам азам табере:
Снарядъёсын гыркъемын,
Минаосын гожмамын.
Со сюрес – война сюрес,
Со вылын шудэ сылэ.
Мынйсько мон табере
Отй лек тушмон вылэ.

[Гаврилов 1944].

Прекрасно вернуться
С победой в родную деревню,
Зайти к милой
С дорогим подарком.
Ой, дорога, садовая дорога,
Приведешь, приведешь ты меня
В город к милой моей,
Прямиком к ее белым воротам.
Но одна опасная дорога
Передо мной теперь:
Снарядами изрытая,
Минами исчирканная.
Эта дорога – войны дорога,
На ней – моя судьба.
Иду теперь я по ней
На лютого врага.

Сходными чувствами пронизаны стихотворения С. Широбокова «Гожтэт» («Письмо», 1944), «Сьёд синьёс» («Черные глаза», 1941), М. Петрова «Туннэ нош ик чукна шунит төл...» («Сегодня снова утром теплый ветер...», 1945), «Мöзмон» («Тоска», 1945), Т. Шмакова «Тонэ витисько» («Жду тебя», 1944), «Котьку тонэн» («Всегда с тобой», 1944), М. Горина «Гожтэт» («Письмо», 1944) и др. Идеино-тематический диапазон художественных произведений «второго» периода Великой Отечественной войны в удмуртской литературе широк. На страницах газеты «Советская Удмуртия» в 1944–1945-е гг. часто печатаются стихотворные послания, лирические письма, поэтические отклики, художественные зарисовки, очерки, баллады. Эволюция удмуртской поэзии во второй половине войны проявляется в более глубоком осмыслении сложной военной действительности, в разнообразии использования выразительных средств. Тенденция к широким обобщениям проявляется и у тех поэтов, в произведениях которых ранее преобладала конкретика в изображении фронтовых событий. В центре не отдельная личность – «я», а коллективный герой – «мы», масса, армия. Это новое чувство общности и единения ярко проявлено в суровом, мужественном и глубоко оптимистичном голосе П. Чайникова. Обратимся к стихотворению «Вормон понна» («Во имя победы»), написанному в 1944 г.:

Вормон вуэ матэ,	Победа приближается,
Инмын югытоме.	Небо светлеет.
Жоген вормон шунды	Скоро солнце Победы
Кужмо, яркыгт пиштоз.	Ярким светом зажжется.
Вормон понна, эшьёс,	За Победу, друзья,
Кужмо ужаломе.	Сильнее за дело возьмемся.
Батыр калык жоген	Скоро народ-богатырь
Лек тушмонэз быдтоз.	Лютого врага одолеет.

[Чайников 1987, с. 123].

Сходный мотив характерен для стихотворений С. Широбокова. Так, в стихотворении «Кышноослы» («Женщинам»), включенном в сборник «Ожмаськон лудын» («На поле боя», 1945), поэт прославляет нерушимое единство фронта и тыла, с гордостью говорит о наступлении наших войск. Торжественный тон, обращения, повторы, риторические зачины, восклицания позволяют говорить об использовании поэтом традиций оды. С ощущением приближающейся победы поэзия все больше принимает патетический характер. Стихотворные рассказы «сорок пятого» о трудных фронтовых дорогах включают в себя и думы поэта о родных краях. Гордясь великой освободительной миссией советских солдат,

С. Широбоков в стихотворении «Балкан гурезьёстй» («По Балканским горам») пишет:

Мон азам нош пуксё кыдёкысь нюлэсьёс, –	Перед взором моим – как будто род- ные леса,
Вордйськи мон кытын но будй.	Где родился и вырос я.
Уката мусоесь, кыдёкын ке соос,	Вдали они еще милей.
Мынйсько кадь асьме нюлэстй.	И кажется мне, что иду по нашему
[Широбоков 1987, с. 66].	лесу.

«Зырдыт кылбурьёс» («Пламенные стихи») – так назвал А. Лужанин статью, посвященную Степану Широбокову, в которой точно определил приемы обращения поэта к читателю: «Широбоковлэн котькуд кылбурезлэн шор сюлмыз – вордйськем шаерез зырдыт яратон но тушмонлы сутйсь йыркур. Со мылкыд – али вань советской калыклэн мылкыдыз. Соин ёош ик Широбоков шедьтэ ас мылкыдызлы тупамонэсь яркытэсь кыльёс, ёошатоньёс, суредьёс» («В основе каждого стихотворения С. Широбокова – горячая любовь к родине и ярко выраженная ненависть к врагу. Этим духом сейчас живет весь советский народ. Чтобы выразить свое внутреннее состояние, поэт использует сравнения, точные образные выражения») [Лужанин 1944].

Интернациональный характер борьбы против фашизма особенно ощутил в творчестве М. Петрова. В стихотворении «Вунонтэм эшгёс» («Незабываемые друзья», 1945) поэт воспевает дружбу, возникшую на фронте между солдатами разных национальностей:

Казах вал эше, со мыным кырзалляз Кырёс кадь вёлмыт кырзаньёс. Кызы кыр быркыт инметй лобалля, Тёллэсь ортчыло джигитьёс.	Мой друг казах мне песни пел, Словно целинные просторы. Как дикий беркут в небе летает, Так ветер обгоняют джигиты.
Тазы, бой бере, шутэтскон дырьёсы, Грузин паймымон эктылйз. Югыт, толэзё шунытэсь уйёсы Ас шаер сярэсь мадылйз...	А в моменты отдыха между боями Грузин нас танцами удивлял. В теплые полнолунные ночи О родине своей говорил...
Огпол бой дырря милемыз шур ду- рысь Землянка улэ пачкатйз.	Однажды во время боя Нас землянка задавила у реки.

Казах зүч пиен поттйзы кор улысь,	Нас казах с русским парнем вытащили
Ой вала, кудйз зыгыртйз...	из-под бревна,
	Не успел понять, кто из них обнял меня...
[Петров 1959, с. 112].	

К концу войны стало известным стихотворение молодого поэта-солдата Е. Самсонова «Салют» (1944). Это своеобразный гимн во славу «батыров», которых Родина приветствует двадцатью четырьмя залпами салюта.

Чилектйз кызь нбыль пол, сяськаен	Цветами двадцати четырех салютов
Пужьятса кунмылэсь инбамзэ.	Вышито небо страны.
Кызь нбыль пол гудыри гудыртйз	Двадцать четыре громовых удара
Вераса калыклэсь саламзэ.	Передали приветствие народа.
[Самсонов 1944].	

Тонко передает переживания солдата-победителя в стихотворении «Солдат бертэ гуртаз» («Солдат возвращается домой») С. Шихарев.

Шудо шулдыр атай юртаз	В счастливый отчий дом
Солдат бертэ бадзым ожысь.	Возвращается с войны солдат.
Быдэ вуэм, вордскем гуртаз	В родной деревне, где рос и повзрослел,
Ой вал ни со нбыль ар чоже.	Четыре долгих года не был он.
Усьты, усьты, нэнэе,	Открой, открой, матушка,
Усьты вöлак капкадэ!	Настежь открой ворота!
[Шихарев 1945].	

Традиционный песенный рефрен этого стихотворения интонационно перекликается со стихотворением Д. Майорова «Горд солдат» («Красный солдат»), написанным в годы гражданской войны:

Гырлы жингыртэ, валэд ворттэ	Звенят бубенчики, скачет лошадь
Изэн выжьям сюрес кузя.	По каменной брусчатке.
Туж шумпотыса, дораз бертэ	Радостный, домой возвращается
Пинал пиед сюрес кузя.	По дороге парень молодой.
[Майоров 1950, с. 42].	

Триумф победы, настроение воина-победителя особо глубоко выразил С. Шихарев в стихотворении «Кисьты тон, зоре!» («Лей ты, мой дождь»). Образ дождя как всеочищающей силы, дающей жизнь, цветение и надежды на благо-

получие, традиционен для народного сознания. В стихотворении использован прием олицетворения природы, связанный с поэтикой древних удмуртских магических заклинаний. Автор применяет поэтическую форму, характерную для традиционных удмуртских утренних песен «альб»:

Кисьты тон, зоре,
Кисьты дурыныз.
Гылты гуждорез,
Куарез-турынэз!
Кисьты, эн дугды,
Пылаты лудэз.
Гылты , ёшкаты
Траншейысь нӧдэз!
Шимес окопез,
Войналэсь пеньзэ.
Снаряд нюк-гопез, –
Гылты тон ваньзэ.
Солэсь но умой
Миськы солдатэз –
Вирын наштамын
Штыкез, прикладэз.

Лей ты, дождик мой,
Лей ты через край,
Ополосни травушку,
Омой муравушку.
Лей без устали,
Поливай луга.
Грязь в траншеях смой,
Очисти мрачные окопы,
Золу войны,
Рытвины от снарядов –
Всё омой,
Всё подровняй.
А еще почище
Ты умой солдата –
Кровью запекшийся
Штык его и приклад.

[Шихарев 1987, с. 100].

В годы войны в творчестве М. Петрова, А. Лужанина, И. Гаврилова, Т. Шмакова, С. Широбокова, М. Горина утверждается жанр героической баллады, который отвечал задаче яркого и лаконичного изображения героических военных событий. Удмуртские авторы в балладе обращаются к достоверным фактам, называют конкретные имена, места действий. Нередко баллады пишутся от первого лица, что усиливает ощущение достоверности происходящего. Так, в балладе М. Петрова «Уг вунэты...» («Не забуду...») запечатлены последние минуты жизни бойца, смертельно раненного в бою. Следует заметить, что баллада была написана в Латвии в 1944 г., но опубликована после победы в республиканской газете с подзаголовком «Ки вылам кулэм Коноров эшелы сйзисько» («Памяти моего товарища Конорова, умершего на моих руках, посвящаю») [Петров 1945]. В балладах М. Петрова изображаются люди мужественные, стойкие.

События войны запечатлены также в балладах Г. Сабитова «Пичи ныл» («Девочка», 1942), И. Гаврилова «Лиза-санитарка» (1943), А. Лужанина «Пунэмзэ берыктон» («Месть», 1943), Т. Шмакова «Батыр боец» («Боец-богатырь», 1943),

В. Мартынова «Камыш куашетйз» («Камыш шумел», 1944), М. Горина «Кызыпу улын» («Под березой», 1945). В отличие от стихотворных очерков-откликов, баллада требует лаконичности, напряженности действия.

Героика и высокий драматизм происходящего способствовали появлению в удмуртской поэзии крупной эпической формы – поэмы. В жанре поэмы работали в годы Великой Отечественной войны И. Дядюков, А. Лужанин, С. Ширококов.

Лирический цикл А. Бутолина «Яратон» («Любовь», 1943) в форме писем лирического героя к любимой еще нельзя назвать поэмой, но в нем уже содержатся формальные черты этого лиро-эпического жанра.

С. Ширококов задумал поэму «Вордйськем музьеммы» («Родная земля»), часть ее – «Ожмаськон лудын» («На поле боя») – была опубликована в периодике тех лет [Ширококов 1944] и в сборнике стихотворений под тем же названием «Ожмаськон лудын» (1945). Впоследствии поэт отошел от первоначального замысла. Важную роль, по-видимому, сыграло то обстоятельство, что С. Ширококов начал работать над другой поэмой – «Кык выньёс» («Два брата», 1946). Также в тот период он приступил к работе над большим лирическим стихотворением «Россия» (1953). Но и в произведении «Ожмаськон лудын» поэт смог передать ощущение боя очевидца событий. Победоносное наступление советских войск по широкому степному фронту, радостные слезы матерей, встречающих бойцов-освободителей, сменяются в первой части поэмы описанием тяжелого боя. Третья часть поэмы – реквием. Здесь описываются похороны павшего бойца и клятва его брата. Повествование построено от лица лирического героя. Эмоциональный настрой произведения усиливает пейзажное обрамление. Произведение С. Ширококова «Ожмаськон лудын» обладает художественной завершенностью и может рассматриваться как самостоятельная поэма.

В 1944 г. в газете «Советская Удмуртия» один из старейших удмуртских поэтов И. Дядюков опубликовал поэму «Пиелэн гожтэтэз» («Письмо моего сына»). Пролог – проводы героя в армию – написан в фольклорных традициях и напоминает народную песню. Остальная часть поэмы создана в форме письма героя – молодого воина. Ярко изображается народный обычай прощания – проводы за околицей.

Не все поэмы, созданные удмуртскими авторами в годы войны, стали популярными, но в свое время они имели важное значение. Так, привлекла внимание к себе опубликованная в начале 1945 г. в газете «Советская Удмуртия» поэма А. Лужанина «Зырдаь сьолэм» («Пламенеющее сердце»), рассказывающая о том, как солдатка проводила мужа на фронт и глубоко переживает эту разлуку, не получая вестей от любимого.

Еще один активно развивавшийся в удмуртской литературе военных лет жанр – памфлет. В 1941 г. И. Гаврилов по республиканскому радио прочитал эпиграмму-памфлет «Мае кизид, сое басьтод» («Что посеешь, то и пожнешь»), написанную по мотивам известного стихотворения С. Михалкова. И. Дядюков создавал стихотворные памфлеты, близкие к произведениям Демьяна Бедного. А поэт Аркаш Багай сочинял для радио сатирические небылицы. Главным объектом памфлета как сатирического жанра был, безусловно, фашизм; поэты использовали реальные факты, документы, газетные корреспонденции, конкретные случаи, происходившие на фронте. 16 ноября 1943 г. в республиканской газете «Удмуртская правда» была напечатана эпиграмма-памфлет И. Дядюкова «Другому яму не копай – сам упадешь». В качестве эпитафии взята цитата из одной фашистской газеты: «Тому, кто нам сопротивляется, мы отрубаем голову». Автор обыгрывает в эпиграмме народное изречение: «Что посеешь, то и пожнешь».

Кроме юмористических и сатирических произведений И. Дядюкова, М. Петрова, И. Гаврилова, В. Широбоиова и др. читателям тех лет были хорошо известны фельетоны русского поэта Якова Година в переводах А. Бутолина, Г. Туганова, П. Чайникова. Переводы на удмуртский язык произведений русской сатирической литературы стали школой мастерства для удмуртских авторов.

В 1944 г. в новогоднем номере газеты «Советская Удмуртия» был опубликован памфлет-сказка В. Широбокова «Улйзы-вылйзы» («Жили-были»). Автор определяет жанр произведения как сказка-быль. Сказовая интонация усилена рифмами и напоминает «потешные сказы» удмуртского фельетониста 1920-х гг. П. Ускова (Шамардана). В. Широбоков высмеивает фашистов: «Улйзы, кион сямен вузйзы. Сур-вина юйзы, кй парсь силь сиизы, чылкыт арийской вир сярысь супыльтйзы... («Жили, по-волчьи выли, вино и пиво пили, жирную свинину ели, о чистоте арийской крови пустословили...»). Он саркастически пишет о крушении иллюзий немецких захватчиков, о русском гостеприимстве – «сущем аде», в который превратился для фашистов Сталинград. Поэт обещает: «Ай та кутсконэз гинэ, азыпалан пунэмзэ берыктом юн гинэ» («Это лишь начало, возмездие – впереди, отомстим по полной») [Широбоков 1944].

Насыщены юмором рассказы в стихах М. Петрова и И. Гаврилова. Для усиления впечатления достоверности авторы дают подзаголовки: «быль», «рассказ снайпера» и др. Например, «Кык эшъёс» («Два друга») М. Петрова – это юмористический рассказ в стихах, где воссоздается сцена проявления солдатской смекалки двумя бойцами, которые взяли в плен вражеского офицера. О смелости и находчивости советских снайперов и недальновидности фашистов пишет И. Гаврилов в стихотворном рассказе «Как фрицы провели пасху», написанном на русском языке [Гаврилов 1943в]. Использование манеры устной

сказовой формы, живой язык, сочные народные эпитеты – все это свойственно фронтовой поэзии 1941–1945 гг., которая на новом этапе развития обогатила жанровый состав национальной литературы.

Удмуртская поэзия периода Великой Отечественной войны выполнила, прежде всего, мобилизующую роль, она стремилась раскрыть нравственное превосходство советских людей разных национальностей, воспела подвиг простого человека во имя большой и малой Родины.

Литература

1. Гаврилов, И. Г. Боецлэн кырзанэз / И. Г. Гаврилов // Советской Удмуртия. – 1944а. – 19 март.

2. Гаврилов, И. Г. Вало шурлэн котыраз / И. Г. Гаврилов // Советской Удмуртия. – 1944б. – 3 июнь.

3. Гаврилов, И. Г. Как фрицы провели пасху / И. Г. Гаврилов // Удмуртская правда. – 1943в. – 24 нояб.

4. Гаврилов, И. Г. Сюрес / И. Г. Гаврилов // Советской Удмуртия. – 1944г. – 19 март.

5. Гаврилов, И. Г. Фронтось гожтэт / И. Г. Гаврилов // Советской Удмуртия. – 1944д. – 29 янв.

6. Игнатий Эль. Ку мон берто / Игнатий Эль // Советской Удмуртия. – 1944. – 12 авг.

7. Кедров, Ф. Г. До свидания, родная! / Ф. Г. Кедров // Кедров, Ф. Г. Ваньзэ-а верай... = Все ли сказал... : Кылбурьёс. Стихи / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удмуртия, 1999а. – С. 101–102.

8. Кедров, Ф. Г. Матери / Ф. Г. Кедров // Кедров, Ф. Г. Ваньзэ-а верай... = Все ли сказал... : Кылбурьёс. Стихи / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удмуртия, 1999б. – С. 91–92.

9. Кедров, Ф. Г. Мемилы / Ф. Г. Кедров // Кедров, Ф. Г. Ваньзэ-а верай... = Все ли сказал... : Кылбурьёс. Стихи / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удмуртия, 1999в. – С. 90–91.

10. Кедров, Ф. Г. Оскы, Родина / Ф. Г. Кедров // Кедров, Ф. Г. Быръем произведеннос / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1946. – С. 53.

11. Кедров, Ф. Г. Фронтось салам / Ф. Г. Кедров // Кедров, Ф. Г. Быръем произведеннос / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1959. – С. 83.

12. Кедров, Ю. Ф. Отцовские тополя / Ю. Ф. Кедров // Кедров, Ф. Г. Ваньзэ-а верай... = Все ли сказал... : Кылбурьёс. Стихи / Ф. Г. Кедров. – Ижевск : Удмуртия, 1999. – С. 15–29.

13. Лужанин, А. Ырдыт кылбурьёс / А. Лужанин // Советской Удмуртия. – 1944. – 6 авг.

14. Майоров, Д. А. Быръем произведениосыз / Д. А. Майоров. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1950. – 109 с.
15. Петров, М. П. Уг вунэты... / М. П. Петров // Советской Удмуртия. – 1945. – 21 нояб.
16. Петров, М. П. Вунонтэм эшъёс / М. П. Петров // Петров, М. П. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1 / М. П. Петров. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1959. – С. 112.
17. Самсонов, Е. В. Салют / Е. В. Самсонов // Советской Удмуртия. – 1944. – 29 янв.
18. Туганов, Г. Батыр калык вормоз / Г. Туганов // Ми вормом! : советской калыклэн Великой Отечественной войнаезлы сйзем сборник / отв. ред. М. С. Воронцов. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1941. – С. 8.
19. Чайников, П. М. Вормон понна / П. М. Чайников // Вормон кизили : Кылбуръёс, балладаос, поэмаос / люказ А. Н. Уваров. – Устинов : Удмуртия, 1987. – С. 123.
20. Широбоков, В. Г. Улйзы-вылйзы / В. Г. Широбоков // Советской Удмуртия. – 1944. – 1 янв.
21. Широбоков, С. П. Балкан гурезьёстй / С. П. Широбоков // Вормон кизили : Кылбуръёс, балладаос, поэмаос / люказ А. Н. Уваров. – Устинов : Удмуртия, 1987. – С. 66–68.
22. Широбоков, С. П. Ожмасысон лудын / С. П. Широбоков // Советской Удмуртия. – 1944. – 11 окт.
23. Шихарев, С. Т. «Кисьты тон, зоре!» / С. Т. Шихарев // Вормон кизили : Кылбуръёс, балладаос, поэмаос / люказ А. Н. Уваров. – Ижевск : Удмуртия, 1987. – С. 100.
24. Шихарев, С. Т. Солдат бертэ гуртаз / С. Т. Шихарев // Советской Удмуртия. – 1945. – 12 авг.
25. Шмаков, Т. И. Кортчинвай / Т. И. Шмаков // Шмаков, Т. И. Мынам пычалэ / Т. И. Шмаков. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1945. – С. 11–14.

2.3.2. Жанр баллады в творчестве писателей-фронтовиков (Зайцева Т. И.)

В истории удмуртской литературы выделяется типология баллады периода Великой Отечественной войны. Проблема изучения жанра баллады в национальной литературе остается открытой. Важно отметить, что в работах отечественных литературоведов, посвященных исследованию баллады на материале русской лиро-эпической поэзии или какой-либо другой этнической культуры,

выделяют следующие особенности этого жанра: фабула, динамичный сюжет, наличие диалога, открытое выражение авторских эмоций в характеристике персонажей, драматическая судьба центрального героя, синтез реального и фантастического, необычный пейзаж, сверхъестественное начало, моралистический итог. Основательный обзор трудов по проблеме жанра баллады сделан в статьях У. Ю. Вериной [Верина 2017, с. 229–239] и С. П. Гудковой [Гудкова 2018, с. 248–251].

В творчестве удмуртских авторов-фронтовиков периода Великой Отечественной войны развивается жанр героической баллады, отвечающий требованиям и задачам той эпохи. Отличительные особенности фронтовой баллады связаны с ярким и лаконичным изображением героики военных событий. Основные признаки удмуртской фронтовой баллады – героико-романтический пафос, объективизация лирического сознания, отсутствие элементов мистики и сверхъестественного; мотив двоемирия уступает место противопоставлению двух сил – своих и врагов. В центре баллады – сюжет-поединок, сюжет-испытание.

Во многих балладах удмуртских поэтов-фронтовиков воссозданы образы конкретных героев, чаще земляков или однополчан: П. Чайников «Чагыр инмын» («В голубом небе», 1944) и «Капитан Кедров» (1944), Т. Шмаков «Батыр боец» («Боец-богатырь», 1943), М. Петров «Зэмос» («Правдивая история», 1945) и «Уг вунэты» («Не забуду», 1944) и др. В основе сюжетного действия названных баллад – реальная героико-трагедийная ситуация. Центральная роль принадлежит лирическому герою, ориентированному на образ автора-поэта, сильна агитационная направленность. Некоторые фронтовые баллады вообще написаны от первого лица, что усиливает ощущение подлинности происходящего. В контексте сказанного необходимо подчеркнуть, что кроме баллад, основанных на подлинных фактах, удмуртскими поэтами созданы произведения балладного жанра, где героям и событиям привнесено обобщенное значение. Например, Г. Сабитов «Пичи ныл» («Девочка», 1942), Т. Шмаков «Батыр боец» («Боец-богатырь», 1943), И. Гаврилов «Лиза-санитарка» (1943), А. Лужанин «Пунэмзэ берыктон» («Возмездие», 1943) и др.

Показать специфику разработки жанра баллады в удмуртской литературе в годы Великой Отечественной войны можно на примере произведений поэта-фронтовика, кадрового военного М. П. Петрова (1905–1955), военного журналиста, поэта и драматурга И. Г. Гаврилова (1912–1973), переводчика, поэта, редактора П. М. Чайникова (1916–1954). В балладе М. Петрова «Кулйсь эше вöзын...» («Рядом с умирающим другом») рассказывается о последних минутах жизни смертельно раненного в бою солдата-сослуживца. Изначально эта баллада была опубликована в периодической печати военных лет, называлась она «Уг вунэты...» («Не забуду...») и имела подзаголовок «Ки вылам кулэм Коноров

эшме буре вайыса» («Памяти моего товарища Конорова, умершего на моих руках, посвящаю»). Для произведения характерен особый эмоциональный накал, имеющий мощное воздействие на читателя. Умело использованный прием обрыва поэтической речи оттеняет драматизм, глубину переживания лирического героя. Намеренно обрывая слова погибающего героя, автор в живую передает взволнованность речи умирающего бойца, дает возможность самому читателю догадаться о невысказанном:

Жоген мон куло ни, эше. –
Юнме берпум винадэ
Тон мыным удйськод...

<...>

Вералод эшъёслы... гожтод нылылы,

Кызы мон пумиськи кулонэн.
Татчы, бойын басьтэм музьеме,
Та кызыпу выжые ик ваты монэ.
Шайвылам сяська жужалоз...
Тулыслы быдэ...

[5]

Друг мой, умру я скоро. –
Напрасно с оставшимся вином
Со мной еще делишься ты...

<...>

Передашь товарищам... напишешь
дочери,

Как встретил я смерть свою.
Здесь, на освобожденной в бою земле,
У корней березы этой схорони меня.
Расцветут на могиле цветы...
Так будет в каждую весну...

(удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора).

В стихотворении воссоздан образ советского бойца, человека сильного, глубоко преданного Родине. Показателен финал баллады – последние слова солдата обращены к однополчанам, освобождающим мир от фашизма, к дочери, к будущему. Автор подчеркивает «обычность» фронтовой ситуации, стремится показать типичность героического поступка воина, самоотверженно выполняющего свой долг перед Отчизной. За скупыми петровскими строками, наряду с образом умирающего солдата «встает» образ лирического героя, многое познавшего на войне, но так и не сумевшего привыкнуть к смерти человека.

Удмуртская фронтовая баллада отразила события 1941–1945-х гг. в аспекте исторической памяти. Обозначение удмуртскими авторами-фронтовиками жанра своего произведения как баллады связано с пониманием этого определения, сложившимся в советской литературе и в советском литературоведении. Исследователи считают, что это такой тип произведения, где «принципиально изменена важнейшая жанровая черта: граница между мирами, гармоничным и хаотичным... события перенесены на одну сторону. В большей степени советская баллада соответствовала героической песне, была средством героизации нового времени» [Верина 2017, с. 230]. В советской поэзии, собственно, к жанру бал-

лады относят «небольшое сюжетное стихотворение, в котором изображен какой-нибудь отдельный жизненный эпизод героического характера» [Тимофеев 1958, с. 19].

Фронтная баллада – жанр возвышенно-символический. Исследователь мордовской литературы Н. Голованова пишет, что баллада является «гимном», или «песней» подвигу, «вырвавшейся из груди поэта под сильнейшим эмоциональным впечатлением от случившегося» [Голованова 2009, с. 18]. К ярким произведениям балладного жанра военных лет, посвященным поэтизации мужества фронтовых медсестер, спасавших раненных бойцов на полях ожесточенных сражений, относится «Лиза-санитарка» И. Гаврилова. Следует отметить, что впервые эта баллада была напечатана во фронтовой красноармейской газете «Победа за нами» 23 мая 1943 г. (экземпляр газеты хранится в архиве БУК УР «Национального музея Удмуртской Республики имени Кузубая Герда – Ф №3-14, Оп.1, УРМ-18069/263). Гавриловская героиня является олицетворением нравственности, героизма и самоотверженности поколения юных медсестер той войны. Через подробно описанный один боевой эпизод автор показывает схожесть фронтовых испытаний, выпавших на долю многих женщин и девушек, вставших рядом с мужчинами за защиту Родины. На первый план во внешности героини выдвинуто, прежде всего, характерное, социально-типичное. Вместе с тем, в обобщении образа Лизы, в ее типичности есть для читателя и информация, дающая представление о внутреннем мире героини, раскрываемой через изображение действий, отдельных поступков.

Вал ми пöлын санитарка,
Егит нълмурт, Лиза нимо.
Пельпум вылаз бадзым сумка
Нуллйз. Кышкасьтэм но кужмо.

Была среди нас санитарка,
Девушка, звали ее Лиза.
На плече большую сумку
Таскала. Бесстрашная и сильная.

[Патриотъёс 1943, с. 24].

Готовность девушки-санитарки пожертвовать ради победы собственной жизнью показана через ряд сцен и эпизодов, связанных со спасением раненных солдат. Семеро тяжелораненных бойцов во время отхода части остались в лесу, «сжатом» немцами. Хрупкая, маленькая девушка в одиночку вытащила на себе шестерых солдат, а когда отправилась за седьмым бойцом, была ранена и пленена фашистами. Трагичность ситуации усилена саркастической репликой одного из фашистов, заставивших жестоко избитую Лизу рыть для себя могилу-яму.

Нбыль фашистьёс нюлэс дорын
 Шулдыр пуко коньяк юса.
 Санитарка тыпу дорын

Шайгу гудзе малпаськыса...
 <...>

Витетийез фашист сылэ,
 Гу гудземзэ учке солэсь.
 ”Жоггес! Жоггес!” – фашист кеське,
 Ачиз коньяк шоры учке.
 [Патриотъёс 1943, с. 25–26].

Четыре фашиста возле леса
 Весело сидят, коньяк попивая.
 Около дуба санитарка
 Могилу копает себе в глубоких разду-
 мьях
 <...>

Пятый фашист стоит,
 Контролирует, как яму копает она.
 ”Быстрее! Быстрее!” – кричит фашист,
 На коньяк поглядывая.

Баллада «Лиза-санитарка» обладает чертами сказочно-фантастического сюжета. К примеру, здесь использован прием гиперболизации: девушка в одиночку уничтожает четверых крепких мужчин, а одного немца, оглушив лопатой, приводит в командный пункт. В определенной мере этой балладе свойственны и признаки былинного эпоса. В частности, текст «Лиза-санитарка» отражает свойственную балладному жанру тему «бессмертия»: «Кытын пуля зоре, кытын / Снаряд пуштэ – отын Лиза». («Где пули летят дождем, где / Снаряд взрывается – там Лиза»).

Популярность баллады И. Гаврилова «Лиза-санитарка» в военные годы во многом связана с тем, что она написана в народнопоэтическом стиле. Автор искусно использует устойчивые словесные выражения, традиционные эпитеты, просторечную лексику, фольклорные сравнения. Например, «сютэм кырныж порья» («голодный ворон кружит»), «быдэс музьем сырья» («вся земля зыбунится»), «шаер зурка» («земля содрогается»), «ву жаль бызе ымныр вылтйз» («вода-испарина бежит по лицу ручьем»), «лек ранаез» («мертвящая рана»), «пось сиёнэз сямен витим» («словно еду горячую ждали») и др. А самое важное – оценка героев и событий представлена в балладе с народной точки зрения. Есть в «Лизе-санитарке» и образное значение символической цифры «семь», связанной с устным народным творчеством. Эмоциональный тон баллады обусловлен фольклорной образно-эмоциональной характеристикой героя и окружающего мира. Мироощущение автора укоренено в народную культуру.

Явлением в литературной жизни республики военных лет стала баллада П. Чайникова «Капитан Кедров». Произведение посвящено памяти командира роты Филиппа Кедрова, писателя-классика, журналиста. В жанре удмуртской фронтовой баллады происходит углубление психологической перспективы; здесь в центр произведения выдвигается не яркий эпизод боя, а память о подвиге человека и его личности. Выразительные пейзажные картины, связанные с

памятью о герое Кедрове, расширяют границы мировосприятия лирического «я», выводят его чувства в сферу всеобщего переживания войны народом, сопряженного со скорбью о потерях лучших сынов страны.

Ярдурын жугиськонын

Капитан быриз.

Со сярсыс калык пöлын

Та кырзан кылдйз.

[Чайников 1944а].

В бою на берегу реки

Капитан погиб.

О нем народ

Песню эту сложил на века.

Финал чайниковской баллады утверждает бессмертие подвига удмуртского поэта и командира роты капитана Кедрова, имя которого было нравственной мерой для его современников. В этой балладе нашло воплощение мастерство П. Чайникова. В кратком сюжетном стихотворении с помощью скупых, конкретных деталей поэт нарисовал реалистический образ конкретного человека на войне. В другой балладе П. Чайникова «На голубом небе» детально прорисованы эпизоды воздушного боя (тарана), совершенного Н. А. Козловым, известным летчиком-истребителем, Героем Советского Союза. Для этой баллады характерна острота сюжета: изображаются сцены решающего сражения, когда летчик, подбитый немцами, направляет свой самолет на вражескую танковую колонну. Диалогизм повествования, использование отрывистых и энергичных фраз героев, кульминационные сцены, запечатленные отдельными яркими штрихами – приемы и ритмические особенности этой баллады. В передаче хода боя поэт использует разные углы зрения, создают ощущение непосредственного авторского присутствия в изображаемой картине, так принятие решения идти на таран раскрывается в балладе с позиций двух пилотов, продолжающих вести бой на поврежденном самолете.

– Малы тэтчод – пленэ сюрор.

Ум сётске тушмонлы!

Тйни улын танкёс – пазьгом,

Кулон фашистьёслы!

[Чайников 1944б].

– Прыгать зачем – в плен попадем.

Не сдадимся врагу!

Там внизу танки – взорвем,

Смерть фашистам!

Таким образом, в удмуртской фронтовой балладе синтезированы национальные фольклорные и общероссийские литературные традиции, вернее, традиции советской баллады. В жанре баллады наши поэты-фронтовики создали образ солдата, который вдохновлял и объединял народ на борьбу с врагом; внушал чувство бесстрашия в поединке за правое дело. Для авторов, создаю-

ших образ бойца-освободителя, было очень важно выделить в герое-современнике черты, обнаруживаемые в простом человеке в трудных ситуациях на войне. Фронтная баллада привнесла в национальную поэзию лирико-патетическую интонацию, выразительную образность, экспрессивность, наглядность. В жанре фронтной баллады наблюдается сочетание романтической патетики и народной речи. Существенно то, что баллада явилась для удмуртской литературы относительно новым жанром, который приобрел в годы Великой Отечественной войны новые художественные и национальные особенности. Активное развитие жанра баллады в национальной поэзии «сороковых» было определено всенародной борьбой за свободу страны.

Литература

1. Верина, У. Ю. Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / У. Ю. Верина // Вестник Удмуртского университета. Серия : «История и филология». – 2017. – № 2. – С. 229–239.
2. Голованова, Н. Ф. Эволюция жанра баллады в эпической поэзии Мордвы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Ф. Голованова. – Ульяновск, 2009. – 22 с.
3. Гудкова, С. П. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады / С. П. Гудкова, Е. В. Пивкина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9. – Ч. 2. – С. 248–251.
4. Патриотъёс : кылбуръёс / отв. ред. Ан. Писарев. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1943. – 80 с.
5. Петров, М. П. Уг вунэты / М. П. Петров // Советской Удмуртия. – 1945. – 21 нояб.
6. Тимофеев, Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов : Пособие для учащихся сред. школы / Л. И. Тимофеев, Н. Венгеров. – М. : Учпедгиз, 1958. – 160 с.
7. Чайников, П. М. Капитан Кедров / П. М. Чайников // Советской Удмуртия. – 1944а. – 12 авг.
8. Чайников, П. М. Чагыр инмын / П. М. Чайников // Советской Удмуртия. – 1944б. – 20 авг.

2.3.3. Особенности поэтики очерка военных лет

(Зайцева Т. И.)

Литературные произведения удмуртских писателей-фронтовиков, созданные в годы Великой Отечественной войны, представляют собой настоящую ценность, но, к сожалению, до настоящего времени они очень мало изучены. Сегодня, когда все чаще мы сталкиваемся с представленными в ложном свете

историческими фактами, литература военных лет несет в себе реальный материал, способствующий формированию у современного читателя, в особенности молодого, объективных знаний о массовом героизме советских людей

Наибольшую популярность в военное время в читательской среде приобретают произведения документальных жанров. Центральное «место в жанровой системе удмуртской литературы военных лет занял очерк. В республиканских газетах военного времени трудно найти номер, в котором бы не было небольших по объему, но отличающихся особой патриотической силой очерковых произведений. Публицистика 1941–1945 годов прошла путь от очерковых набросков и описаний до глубоких обобщений нравственно-гуманистического характера» [Зайцева 2018в, с. 129]. Очерк оказался для удмуртской литературы тем жанром и той формой, в которую впервые облеклась новая для национальных авторов военная тематика. Своеобразие подхода автора военного очерка к материалу обусловило его поэтику и жанровые разновидности. Именно в период Великой Отечественной войны удмуртский очерк определяется как самостоятельный жанр нескольких видов, отличается нетрадиционной трактовкой темы «человек и война». Под пером профессиональных писателей, ставших военными корреспондентами, очерк, построенный на фактическом материале, становится полноценным художественным произведением.

Обзор республиканской книгоиздательской деятельности в 1941–1945-е годы, книжный репертуар республики военных лет нами представлен в работах «Литературная жизнь Удмуртии в годы Великой Отечественной войны» [Зайцева 2018а] и «Развитие книгоиздания в Удмуртии в годы Великой Отечественной войны» [Зайцева 2017]. Необходимо рассмотреть некоторые вопросы, которые касаются жанровых особенностей и поэтики удмуртского очерка военных лет. Типичные образцы удмуртской художественной публицистики периода Великой Отечественной войны являют очерки-рассказы И. Гаврилова «Лейтенант Скворцов», А. Клабукова «Кык эшъёс» («Два товарища»), Т. Архипова «Анай» («Мать»), М. Петрова «Уй ёже» («В одну ночь»). Отдельного упоминания заслуживают очерковые произведения М. Лямина, которые публиковались на страницах фронтовых и республиканских периодических изданий, а впоследствии на их основе были изданы отдельными книгами – «Тыл пыртй» («Сквозь огонь», 1945), «Вунонтэм арьёс» («Незабываемые годы», 1956), «Ож сюрес» («Боевой путь», 1962).

Содержательную основу военного очерка составляет идея о бессмертии подвига солдата, долг и честь выступают самыми важными ценностными критериями в поведении человека на войне; характерна художественная проекция судьбы героя на общую судьбу народа, страны. Несмотря на подчеркивание «всеобщего», документализм очерка обостряет интерес к индивидуальному,

неповторимому, оригинальному. Значение, смысл, содержание эпохи определяются не столько ее универсальностью, сколько неповторимыми условиями своего времени, т. е. условиями войны. Отсюда поиски истоков характера человека-воина, исторический подход к категории народности. При этом народность переосмысливается «не столько в общечеловеческом, сколько в национально-патриотическом духе» [Кормилов 2015, с. 10]. Публицистике было необходимо восполнить своим словом патриотические чувства народа, эмоционально воздействовать на читателя. Отсюда, при всей фактографичности и большой доле прямых авторских рассуждений и оценок, очерку свойственна образность, способствующая созданию в литературе атмосферы возвышенного лиризма, патетичности. Особо образны язык и стиль военной очерковой прозы М. Петрова, в его произведениях практически отсутствуют разрывы между речевым характером описаний и авторскими рассуждениями. Владение материалом дает М. Петрову свободу в обращении с ним, а, следовательно, и в его образном осмыслении.

Особенности жанра очерка наиболее наглядно сказываются в его композиции, сочетающей художественные и публицистические средства. Автору военного очерка при незначительном объеме текста требуется совершать достаточно большие «броски» в пространстве и во времени. Это необходимо для раскрытия истоков характера человека, показа его связей с большой и малой родиной. В данном случае как один из типичных методов построения очерка используется ассоциативный принцип. Весьма искусно к ассоциативному методу построения очерка обращается М. Лямин. В ляминской очеркистике движение материала, связь между его частями определяются авторскими размышлениями, автор является непосредственным свидетелем событий. «Героями книги "Сквозь огонь" стали прославившие республику офицеры и рядовые солдаты, связавшие свою фронтовую жизнь с 357-й стрелковой дивизией, сформированной на территории Удмуртии. Вместе с этой дивизией прошел всю войну и сам писатель» [Зайцева 2018б, с. 12]. Факты, подробности, детали военной и личной жизни героя вовлекаются в очерках М. Лямина в ассоциативный ход авторской мысли. В результате описания конкретного героического поступка солдата на фронте в произведении вырисовывается облик человека безграничного духовного мужества, отличающегося сознанием гражданского долга перед Отечеством.

Говоря о жанровых и поэтических особенностях очерка военных лет, нельзя не коснуться вопроса о документальной точности его материала. В силу известных обстоятельств, военный очерк далеко не всегда придерживался принципа фактической достоверности. К примеру, не называются имена командного состава, номера частей и маршруты их движения, географические названия

населенных пунктов и др. Компенсация такого плана «лишений» происходит за счет оттенения главного, существенного, обусловленного стремлением автора подчеркнуть характерное, типичное. В очерках военных лет очень мало случайного, спорадического, мал удельный вес и творческого домысла. В контексте сказанного уместно напомнить, что творческий домысел является необходимым композиционным элементом жанра очерка, используемый как прием типизации изображаемых явлений, углубления характера героя и т. д.

Авторский замысел так или иначе находит воплощение в разновидности жанра. Одним из наиболее распространенных видов жанра очерка в удмуртской литературе периода Великой Отечественной войны был портретный очерк. Важно заметить, что в удмуртской литературе в этот период наиболее активно разрабатывается жанр «точно адресованного» портретного очерка. К концу войны в удмуртской литературе разрабатывается жанр путевого очерка. Исследователи русского очерка считают, что всплеск путевого очерка во второй половине Великой Отечественной войны связан с процессом освобождения оккупированных деревень, городов, государств [см.: Казачкова 1979]. В республиканских газетах военных лет также важное место занимает событийный очерк. Примером такого типа очерка может служить публицистика, посвященная жизни тыла, в частности очерк Т. Архипова «Калык кужым» («Народная сила», 1944). К жанру очерка примыкает зарисовка. Если в очерке автор описывает события, которые непосредственно он наблюдал лишь частично, то жанр зарисовки требует изображения таких случившихся эпизодов и фактов, свидетелем которых он был полностью. Жанр зарисовки близок к очерку, в котором автор выступает в качестве действующего лица, т. е. участника событий. В этом случае чаще создается проблемный очерк. Обобщая вышесказанное, необходимо отметить, что изучение особенностей развития удмуртской литературы периода Великой Отечественной войны требует серьезных коллективных усилий литературоведов и критиков.

Литература

1. Зайцева, Т. И. Литературная жизнь Удмуртии в годы Великой Отечественной войны / Т. И. Зайцева // Языковые контакты народов Поволжья и Урала: Проблемы регионального литературоведения и фольклористики : материалы XI Междунар. симпозиума (г. Чебоксары, 21–24 мая 2018 г.) / сост. и отв. ред. О. Г. Владимирова, И. Ю. Кириллова. – Чебоксары : ЧГИГН, ЧГУ, 2018а. – С. 61–67.

2. Зайцева, Т. И. Развитие книгоиздания в Удмуртии в годы Великой Отечественной войны / Т. И. Зайцева // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2017. – № 43. – С. 60–67.

3. Зайцева, Т. И. Публицистика удмуртского писателя-фронтовика М. Лямина / Т. И. Зайцева, О. М. Максимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018б. – № 3(81). – Ч. 1. – С. 12–16.

4. Зайцева, Т. И. Удмуртская художественная публицистика в годы Великой Отечественной войны / Зайцева Т. И., Е. Н. Петрова // Проблемы марийской и сравнительной филологии : сб. статей / отв. ред. Р. А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола, 2018. – С. 129–132.

5. Казачкова, Т. В. Художественный очерк периода Великой Отечественной войны : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. В. Казачкова. – М., 1979. – 20 с.

6. Кормилов, С. И. Белое пятно в истории Великой Отечественной войны: литературная критика / С. И. Кормилов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2015. – № 3. – С. 9–45.

2.3.4. Дневники писателей-фронтовиков (Зайцева Т. И.)

Военные дневники являются важным источником сведений по истории удмуртской литературы и творческим индивидуальностям конкретных авторов. Фронтовые дневники представляют собой разновидность «общего дневникового гипержанра» [Колесникова 2014, с. 70]. В качестве обобщающего понятия, включающего в себя различные дневниковые тексты, в современной филологической науке используется термин «эго-текст» [Михеев 2007]. Жанровая граница между дневниками и записными книжками писателей, участников Великой Отечественной войны, практически не различима. В качестве главного различия между записными книжками и дневниками литературоведы выделяют то, что «дневники имеют дискретную структуру повествования, разделенную датами, которые служат главным метатекстовым признаком, то есть дата хронологически комментирует и объединяет все, что случилось в этот день... Записные книжки могут не иметь дат, делаться в разное время с сохранением тематического единства повествования, имея в основе единый замысел» [Колесникова 2014, с. 70].

В удмуртской литературе дневник – один из наиболее слабо разработанных жанров. А. Камитова верно пишет, что особенно малочисленны «по своему количественному отношению» [Камитова 2015, с. 84] дневники, написанные удмуртскими авторами в годы Великой Отечественной войны. В истории удмуртской литературы 1941–1945-х гг. дневниковое наследие представлено творчеством писателей-фронтовиков Игнатия Гавриловича Гаврилова (1912–1973), Михаила Андреевича Лямина (1906–1978), Михаила Петровича Петрова (1905–1955). Среди дневниковых записей удмуртских писателей-фронтовиков

наиболее известны дневники И. Гаврилова, которые он называл иногда «журналом», иногда – «блокнотом» [Арекеева 2016, с. 91].

Фронтвой дневник И. Гаврилова подготовлен к печати критиком, председателем его литературного наследия А. А. Ермолаевым и был опубликован в журнале «Молот» (1982; №№ 2, 5, 7, 12). Несколько позже этот дневник был включен в книгу И. Г. Гаврилова «Гвардеецьёс». Это далеко не полные варианты издания фронтвых рукописей писателя. В послесловии к книге «Гвардеецьёс» А. Ермолаев отмечает, что «и в журнале, и в книге дневник опубликован в сильно сокращенном виде» [Ермолаев 1993, с. 231].

Фронтвые дневники М. Лямина изданы при жизни писателя [Лямин 1962], они также требуют серьезного внимания исследователей и, прежде всего, обращения к рукописным источникам.

О дневниковых записях М. Петрова имеются упоминания в различных изданиях, посвященных его жизни и творчеству, в частности, в книгах «От Глазова до Кенигсберга: К 100-летию Михаила Петрова: материалы музея» В. Ф. Русских (2007), «Река судьбы. Жизнь и творчество Михаила Петрова: воспоминания, статьи, речи, письма» (2001), «100 лет со дня рождения Михаила Петровича Петрова» (2005) и др. Однако, дневники М. Петрова ни в одном из его собственных книг не напечатаны.

В настоящее время перед литературоведами республики стоит сложнейшая задача – создать академическую «Историю удмуртской литературы». Один из наиболее трудных и противоречивых этапов истории ее развития связан с периодом Великой Отечественной войны. Фронтвые дневники писателей, отражая основные социокультурные черты эпохи, помогают понять и переосмыслить проблемные вопросы национальной литературы. Поскольку большинство произведений, написанных удмуртскими писателями в военные годы, напечатаны на страницах различных армейских и республиканских газет и листовок, фронтвые дневники дают ценные указания на то, где их можно обнаружить. Дневниковый материал побуждает исследователей к более тщательному отношению к архивным источникам, актуализирует вопрос о необходимости их издания в соответствии с рукописями.

Удмуртскими литературоведами сделаны первые шаги в изучении опубликованных дневников И. Гаврилова. Однако исследователей больше интересуют особенности восприятия писателем Великой Отечественной войны, отраженные в его военных дневниках. Вместе с тем, дневники являются важнейшим источником сведений о месте и времени публикации произведений И. Гаврилова на фронте. Эти произведения не до конца собраны и, соответственно, не введены в научный оборот, не известны широкому читателю. Например, в военном дневнике автор отмечает: «21.08. Суббота. Толон жыт мон ”Патриотъёс” нимо

сборник басьтй Ижевскысь. ”Сюрес” кылбуре отчы пырымтэ. Малы меда – уг валаськы» («21.08. Суббота. Вчера вечером я из Ижевска получил сборник ”Патриоты”. Туда не включено мое стихотворение ”Дорога”. Не понимаю – почему» – *удмуртский текст приводится в дословном переводе автора*) [Гаврилов 1993, с. 155]; «Бутолинлы ”Снайперлэсь верамзэ” ыстй. Толон-валлян лыдзи Симоновлэсь ”Русские люди” пьесаэ. Соин табере мон ”Крепость” пьесае шоры мукетгес учкыны кутски. Унозэ вошъяно» («Бутолину отправил ”Рассказ снайпера”. Позавчера читал пьесу Симонова ”Русские люди”. Теперь я на свою пьесу ”Крепость” начал смотреть иначе. Многое надо изменить») [Гаврилов 1993, с. 156]; «7.07.1944... Геройёс трос. Крутов, Голубев но мукетьёсыз. Соос газетын» («7.07.1944... Героев много. Крутов, Голубев и другие. Они в газете») [Гаврилов 1993, с. 190]. На наш взгляд, назрела необходимость исследовать фронтовые дневники удмуртских писателей как важнейший источник сведений по истории литературы.

Литература

1. Арекеева, С. Т. Фронтовая публицистика И. Г. Гаврилова / С. Т. Арекеева // Тема войны в творчестве удмуртских писателей : сб. науч. статей / сост. и отв. ред. Т. И. Зайцева, С. Т. Арекеева. – Ижевск : Изд. центр «Удмуртский университет», 2016. – С. 91–109.
2. Гаврилов, И. Г. Война вылтй гождям дневникёсысь / И. Г. Гаврилов // Гаврилов, И. Г. Гвардеецьёс : повесть, война вылтй гождям дневник но гождтэтьёс / дасяз А. А. Ермолаев. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – С. 105–211.
3. Ермолаев, А. А. Книгаез дасясьлэн лыдзисьлы валэктонэз / А. А. Ермолаев // Гаврилов, И. Г. Гвардеецьёс : повесть, война вылтй гождям дневник но гождтэтьёс / дасяз А. А. Ермолаев. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – С. 231.
4. Камитова, А. В. Образ Великой Отечественной войны в военных дневниках Игнатия Гаврилова / А. В. Камитова // Патриотизм – духовный потенциал Великой победы : материалы Респ. науч.-практ. конф., посв. 70-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. (Ижевск, 29–30 апреля 2015 г.) / под общ. ред. А. Е. Загребина и В. В. Пузанова : сб. статей. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2015. – С. 84–89.
5. Колесникова, Е. И. Военные дневники и записные книжки писателей: жанровоповествовательные особенности / Е. И. Колесникова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2014. – № 3. – С. 70–73.
6. Лямин, М. А. Ож сюрес : Фронтовой дневникёсысь, 1941–1945 аръёс / М. А. Лямин. – Ижевск : Удмуртия, 1962. – 162 с.
7. Михеев, М. Дневник как эго-текст / М. Михеев. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – 264 с.

8. Река судьбы. Жизнь и творчество Михаила Петрова : воспоминания, статьи, речи, письма / сост. З. А. Богомолова. – Ижевск : Удмуртия, 2001. – 464 с.

9. Русских, В. Ф. От Глазова до Кенигсберга : к 100-летию Михаила Петрова : материалы музея / В. Ф. Русских. – Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2007. – 224 с.

10. 100 лет со дня рождения Михаила Петровича Петрова : сб. статей / НОУ «Камский ин-т гуманитар. и инженер. технологий». – Ижевск : Камский ин-т гуманитар. и инж. технологий, 2005. – 42 с.

2.4. Художественно-публицистическая проза послевоенных лет

2.4.1. Образная система очерка о труде в творчестве М. Воронцова (Зайцева Т. И., Максимова О. М.)

Большую «лакуну» в освещении истории удмуртской литературы XX века представляет послевоенный период ее развития. Публицистика Михаила Сидоровича Воронцова (1914–1963) дает возможность проследить особенности эволюции жанра очерка в национальной литературе указанного периода, поскольку очерк претерпевает в эти годы существенные содержательные и структурные изменения. Проблемный характер очерков М. Воронцова отражает своеобразие эпохи, демонстрирует процесс рождения образа человека труда в национальной литературе нового времени.

В удмуртской литературе послевоенных лет, несмотря на жесткую регламентацию и стремление усилить «приказной» метод руководства художественным творчеством, в структуре литературы произошли заметные перемены. К литературной жизни республики вполне применимы наблюдения, высказанные авторами вузовского учебника, посвященного рассмотрению истории русской литературы второй половины XX века: «Уже в самом начале 50-х годов наметились признаки оживления общественной и литературной жизни, развернулось обсуждение важных социальных и художественно-эстетических проблем» [Зайцев 2004]. Толчком к активизации литературной жизни, по мнению многих исследователей, стала публикация в журнале «Новый мир» в 1952–1954 годы цикла очерков В. Овечкина «Районные будни».

В научно-критической литературе творчество М. Воронцова занимает очень скромное место. Кроме коротких рецензий [Самсонов 1960] и упоминаний в статьях обзорного характера, опубликованных в прошлом веке [Ермаков 1966], публицистика М. Воронцова остается не изученной. Его творчество практически не рассматривается в двухтомной академической «Истории удмурт-

ской советской литературы», его имя не упоминается в современных научных изданиях, односторонне представлен М. Воронцов в биобиблиографическом справочнике «Писатели и литературоведы Удмуртии». Даже знакомство с самими очерками М. Воронцова сопряжено с немалыми трудностями, поскольку их значительная часть напечатана на страницах газет и журналов послевоенных лет, а его очерковые книги изданы малыми тиражами, найти которые сегодня очень не просто. Между тем, очерковое наследие М. Воронцова, что отмечалось выше, имеет важное значение в истории развития удмуртской прозы как наглядный пример накопления ею опыта постижения образа человека труда. Очерковые произведения М. С. Воронцова сначала печатались на страницах республиканских газет «Советской Удмуртия» («Советская Удмуртия») и «Удмуртиысь комсомолец» («Комсомолец Удмуртии»), журнала «Молот», альманаха «Кизили» («Звезда»). Впоследствии большая часть послевоенных очерков М. Воронцова вышла отдельными изданиями – «Гуртэ тулыс вуиз» («Весна пришла в деревню», 1959), «Меӹ гурезе» («В крутую гору», 1963).

Интересные наблюдения отечественных критиков о том, «что и в период ”бесконфликтности” наш очерк, в силу того, что он стоял в более непосредственной близости к жизни, не дошел до такой степени украшательства, как это было в романах и повестях» [Щеглов 1971]. Отличительной особенностью послевоенной удмуртской публицистики, обращенной к постановке народно-хозяйственных проблем современности, стало то, что наряду с актуализацией разговора об устранении отживших методов руководства колхозным производством, литература заострила внимание на вопросах сохранения национальных ценностей и народных традиций. Литературной проблемой в 1945–1955-е гг. становится создание образа деятельного человека труда новой формации, являющегося одновременно носителем современных позиций и традиционных народных ценностей.

Преимущественное большинство очерков этого периода связано с конкретными производственными фактами, имеет «точный адрес», рассказывает о реально существующих людях. В удмуртской прозе преобладает такая разновидность жанра как проблемный очерк, который точнее назвать проблемно-портретным. Основными элементами его поэтики являются актуальность материала, фактографичность, описательность, выраженное авторское присутствие. Несмотря на то, что многие очерки документальны, поскольку основаны на фактах конкретной биографии, удмуртская очеркистика послевоенных десятилетий создает, прежде всего, представление о типе, обобщая сходные черты людей и явлений действительности. Социальная детерминированность характера человека проявляется в виде особого преувеличения социально-типических черт, индивидуально-неповторимое при этом отодвигается на второй план, сти-

рается. Автор акцентирует свое внимание на изображении внешности героя и черт его характера не в целях персонификации образа, а для создания типического персонажа. Данное явление напоминает приемы социального обобщения «натуральной школы» в русской литературе 40-х годов XIX века. Однако это происходит на новом витке литературного развития, обусловленного спецификой национальной эстетики и опытом литературы XX века. Таким образом, в удмуртском очерке, созданном в первое послевоенное десятилетие, в образе героя обобщенно-типическое, как правило, «перевешивает» индивидуальное. Достижения же этого вида очерка связаны с тем, что писатель направлял свои усилия на анализ, изучение, выявление особенностей народной жизни в новых исторических условиях.

Именно с подобным типом очерка связано пробуждение национального художественного сознания, противостоящего инерции политико-идеологического диктата, поскольку у писателей сильно желание честно отразить время. Для послевоенного очерка главным становится пропаганда положительного примера, а не обнаружение «классового» врага; силой достоверного факта очеркист стремится оказать прямое влияние на развитие процессов мирной жизни.

Особенности поэтики и проблематики удмуртского очерка послевоенного периода наиболее целесообразно рассмотреть, как писали выше, на примере публицистики М. Воронцова. Хотя, надо заметить, далеко не все его очерки выдерживают жанровые каноны публицистики. Они более соответствуют жанру небольшой зарисовки, предшествующей формированию послевоенного очерка. Персонаж очерков М. Воронцова воплощает авторскую позицию. Популярный советский критик-«шестидесятник» Ф. Ермаков писал, что для удмуртской художественной литературы послевоенных лет «создались лучшие возможности в связи с возобновлением в 1944 году издания республиканской газеты "Советской Удмуртия" и началом выпуска альманаха "Кизили" в 1947 году. Однако из-за отсутствия постоянной редколлегии за 8 лет вышло всего 12 номеров альманаха. С возобновлением издания литературно-художественного журнала «Молот» с октября 1954 года заметно оживилась творческая работа удмуртских писателей» [Ермаков 1975, с. 74].

Писатель-фронтовик М. Воронцов вместе со своими современниками «переключился» на освоение темы мирного созидательного труда, что называется «по горячим следам». Героями его сборника очерков «Весна пришла в деревню» являются сельчане, имена и фамилии которых – реальны. На примере конкретных производственных коллизий автор показывает, как на месте патриархальной деревни рождается новое механизированное хозяйство. Заслуга писателя состоит в его стремлении изображать факты и события местной жизни в их широких экономических, общественных, политических связях с общей

жизнью страны. Отвечая на вызовы времени, М. Воронцов сумел обратиться к оперативным приемам, характерным для очерка. К примеру, реальные герои книги «Весна пришла в деревню» показаны в неразрывной слитности с насущными проблемами эпохи. Это крестьянки, почувствовавшие радость свободного коллективного труда с появлением в деревне ясель и садика («Анайёс бусые мыно» – «Матери выходят в поле»); деревенский кузнец-левша, на все руки мастер, одновременно плотник и обувщик Василий Андреевич Главатских («Портрет»); горячие общественники, умелые организаторы и трактористы-новаторы, трактористы, братья Демьян и Евгений Пономарёвы («Выньёс» – «Братья»); молодой председатель колхоза «Киров» Балезинского района Валиулла Касимов и опытный агроном Агния Емельянова («Чупчи шур дурын» – «На берегу реки Чепцы»); совсем юная трактористка Женя Власова («Нырысь вамыш» – «Первый шаг»). Отличительная особенность названных очерков М. Воронцова – в «мелочах» повседневности обнаруживать повсеместное наступление нового. Автор стремится рассказать читателю о положительном опыте труда современников.

В рецензии на книгу «Весна пришла в деревню» начинающий тогда, а ныне известный прозаик С. Самсонов писал: «Солэн (М. Воронцовлэн – Т. З., О. М.) син шораз котьку но нырысь ик йётэ ужась адями. Туала улонмес выльдйсь, вань кужымзэс колхоз ужлы сётйсь огшоры советской адями» («Он (М. Воронцов – Т. З., О. М.) сразу выделяет из массы человека-труженика. Пишет о простых советских людях, перестраивающих народную жизнь, отдающих все свои силы и умения делу обновления колхозного хозяйства» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе авторов*) [Самсонов 1960, с. 47]. Желание писателя представить общую картину трудовой жизни колхозной деревни, подчеркнуть наиболее характерные детали профессиональной сферы деятельности героев обусловили тот факт, что главным в очерках М. Воронцова становится прием описательности. Воронцовскую манеру очеркового творчества точно подметил в той же рецензии С. Самсонов: «Огез бёрсы мукетыз геройёс – ог-огзылы тупасьтэм, пёртэм сямо, пёртэм характеро адямиос син азе пуксё. Соин ёош ик со геройёс маин ке но ог-огзылы туж матынэсь. Маин меда? Огкадесь малпаньёсын но сюлмаськонэн – ас колхоздэ уката узыргес но чебер карон мылкыдын, ужез но улонэз яратон мылкыдын» («Перед мысленным взором читателя один за другим предстают герои, которые не похожи друг на друга, у которых разные манеры, привычки. Однако эти герои чем-то очень похожи друг на друга. Чем же? У них одинаковые думы, заботы – желание сделать свой колхоз богаче и красивее, их объединяет любовь к работе и жизни») [Самсонов 1960, с. 45]. Действительно, самоотверженность

как ведущая черта характера героев книги М. Воронцова «Весна пришла в деревню» делает эти образы привлекательными и для современного читателя.

Говоря о структурной специфике очерков М. Воронцова, следует обратить внимание на построение их композиции и конфликта. Показательными в этом отношении являются очерки «Братья» и «На берегу реки Чепцы». Ведущие герои названных очерков – председатель сельхозартели «Вылй Парзи» («Верхние Парзи») Илья Плехов, в первом случае, и председатель колхоза «Киров» Балезинского района республики Валиулла Касимов, во втором произведении. Оба героя хорошо понимают, что для успешного развития хозяйства нужна современная сельхозтехника и высококвалифицированная молодежь. Автор фиксирует свое внимание на таком моменте трудового процесса, как «перековка» крестьянина на новом этапе исторического развития деревни.

Валиулла Касимов борется с практикой планирования, спускаемой сверху без учета местных производственных и жизненных обстоятельств. Нежелание властей считаться с людьми и обстоятельствами сильно мешает росту и продвижению «Колхоза имени Кирова» вперед. После войны, считает автор, страна должна справиться не только с производственно-экономическими разрушениями, но и избавиться от неверных методов хозяйствования на селе. Цель автора – популяризация практики строительства новой жизни в деревне. Очеркист вникает во все тонкости работы председателя Касимова по преобразованию опыта планирования колхозного производства. Идеи председателя помогает внедрить в жизнь хорошо известный в те годы в республике агроном Агния Георгиевна Емельянова. Образ подлинной героини олицетворяет тенденцию становления нового поколения экономических кадров из простой деревенской молодежи. Автору особо важно показать, как разбуженные силы трудовых низов становятся реальной силой, налаживающей на селе производство современной продукции. Работая сообща и понимая друг друга, молодые активисты вселяют надежду даже тем, кто сомневается в хороших результатах труда. Писателю удалось передать заинтересованности людей послевоенных лет в достижении высоких результатов общего труда.

В очерках М. Воронцова практически не использован биографический материал, поскольку основное внимание автора уделено воссозданию образа обновленного колхоза. Образы документальных героев придают очерку определенный романтический пафос, направленный на «открытие» как бы заново рожденного мира обновленной деревни. Агитационно-приподнятую форму повествования очерка «На берегу реки Чепцы» хорошо передают его финальные эпизоды: «Колхозной кассае со мында вуэм коньдон гуртэз но вырзытыз кема арьёс ёже выльдыськытэк улонысьтыз. Кырыжам коркаос интые жутскылызы выльёсыз. Колхоз узырмиз техникаен, выль автомашинаосын, ёыжак выль

фермаосын. Жоген татын дышизы ”экскурсантъёс” кыллы но. Бен пумен трос вуылйзы ни угось отчы, Балезино районысь гинэ өвёл, мукет районъёсысь но колхозникъёс» («Деньги, поступившие в колхозную кассу благодаря нововведениям, сдвинули с мертвой точки застывшую жизнь в деревне. Вместо покосившихся изб построили новые дома. И не только дома, появились целые улицы-новостройки. Колхоз приобрел современную технику, автомашины, построил фермы, снабженные новым оборудованием. Вскоре в деревне привыкли и к новому слову ”экскурсанты”. Ведь все чаще к ним за опытом стали приезжать колхозники не только с Балезинского района, но и с других районов») [Воронцов 1959, с. 105].

Очерки М. Воронцова, по существу, выполняют роль художественной формы агитации за модернизацию колхозной системы. Если подходить без исторического учета специфики жанра очерка, можно подвергнуть воронцовскую публицистику критике. Но очерки М. Воронцова интересны постановкой актуальных производственных и общественных вопросов, близких сердцу читателя той эпохи. Увлекательны авторские публицистические отступления о преодолении жизненных трудностей, о стойкости духа рядового человека, включающие в себя не только рациональную, но и эстетическую силу воздействия. Динамично освещенные в авторских отступлениях картины народной жизни дают ощущение энтузиазма трудового коллектива послевоенных лет, поучительный пример которого имеет для нас глубокий смысл и значение. Особо интересен для современного читателя язык очерков М. Воронцова, отражающий богатство речи рядового человека. Публицист умело использует самобытные народные обороты и выражения, примеры которых приводятся и на языке оригинала: «Оскон – со усто маке, сотэк уг луы, нош асьме ужын, жеч тыршйтэк, оскон коже гинэ нянь уг лыкты» («Вера – это хорошо, без нее нельзя, но только без усилий и труда на одной вере хлеба не вырастишь») [Воронцов 1959, с. 99]; «Уть, пинал ке но, тынад синмыд лэчылт ни» («Ты смотри-ка, молода, а глаз – острый») [Воронцов 1959, с. 109]. Встречается немало выразительных и живых сравнений: «Корт кисэ кадь кырмиз со милесьтым киосмес. Кимышказ лызмыт вирсэрьёсыз писпулэн пунйськем выжыосыз кадь адзисько: ужась киос» («Как железными тисками пожал он наши руки. На тыльной стороне руки синие кровеносные сосуды словно переплетенные корни деревьев: руки трудяги») [Воронцов 1959, с. 91] и др.

Очерк «шестидесятых» не только прокладывал пути художественного освоения новой действительности, но как литературный жанр одним из первых вырабатывал образное отношение удмуртской прозы к этой действительности.

Формирование очерковой поэтики в удмуртской прозе проявляется и в другой книге очерков М. Воронцова «В крутую гору». На этот раз крупным

планом даны образы женщин-современниц, работающих наравне с мужчинами в сфере полеводства, животноводства, образования. М. Воронцов пишет о пути возвышения рядовой удмуртской женщины до активного участника строительства новой жизни в республике, стране. Описание новаторских процессов, внедряемых женщинами, проступает в воронцовской публицистике в воссоздании деловой среды, это своеобразно набросанные картинки с натуры из области профессиональной сферы. В реконструкции колхозного хозяйства в овладении современной техникой женщины-труженицы добиваются таких же успехов, как и мужчины. Вопросы профессионального и личностного роста деревенской женщины в центре внимания автора в очерках «Меӹ гурезе» («В крутую гору»), «Тыльӹс пумитӹ» («Навстречу огням»), «Ошмес син» («Глаз родника»). О том, что от описания отдельного факта удмуртский очерк поднимается на более высокую ступень художественного анализа производственной ситуации, свидетельствует очерк «Глаз родника». Две пионерки, Люся Наговицына и Нина Щуклина, по собственному почину налаживают подростковое движение помощи для взрослых на ближайших фермах. Начинания девочек автор сравнивает с родниковым источником: «Гурезь выжыын пӹзись ошмес син, суй пырыосты каллен бугыртыса, дыртытӹк азылань бызе, выль эшӹӹсыныз пумиське, соосты сӹӹраз нуӹ. Собере учкиськод но – тӹни, нырысь кынартӹм, векчи суй пырыосты гинӹ лӹпкытыны быгатӹсь ошмес синӹд ваньзӹ жӹтӹсь, ваньзӹ бергатӹсь бадӹым кужымлы пӹрме» («Родниковый источник, что бьется у подножия горы, неторопливо бежит вперед, разрыхляя твердый грунт, затем встречается с новыми друзьями и ведет их за собой. Потом глядишь – и слабенький, омывающий лишь мелкие крупинки земли родниковый источник превращается во всемогущую силу, способную все перевернуть») [Воронцов 1963, с. 43]. М. Воронцов обращается к образной логике изложения фактов, используя ассоциативные связи. Это говорит о том, что удмуртскую публицистику уже не удовлетворяет простое описание передового опыта современников, литература стремится выйти на обобщения, используя искусство детали или символа.

Художественность изложения материала в ряде очерков М. Воронцова, написанных в более зрелый период творчества, начинает определять выбор героя. Этот автор одним из первых в удмуртской очеркистике послевоенных лет обращается к изображению образов людей, занятых творческим трудом. Очерк «Соослы калык чабе» («Им аплодирует народ») рассказывает о непростой жизни самодеятельного коллектива колхозного клуба одного из сел Балезинского района Удмуртии. Рядовая работница литейно-механического завода Алевтина Перевозчикова становится ведущей солисткой премьеры сюиты «Балезино станциын пумиськон» («Встреча на станции Балезино»), поставленной на сцене районного дома культуры. Автор стремится показать, что интен-

сивное экономическое обновление деревни меняет сознание сельчан. Расширяя и углубляя тематику труда, стремясь к более разностороннему освещению фактов и событий, М. Воронцов, вместе с тем, полнее передает сложность человеческих чувств и настроений.

Рассказ о трудовых достижениях героя, что было главной задачей проблемного очерка, все более начинает дополняться раскрытием характера человека, его внутреннего мира. Примечателен в этом плане очерк «Тон шумпотйськод» («Ты радуешься»). В произведении описываются трудовые будни сельской учительницы Марии Тимофеевны Берестовой, одновременно обучающей и детей, и взрослых, и ведущей большую информационно-просветительскую работу среди сельчан. Учителям посвящены и другие очерки М. Воронцова – «Дуннеез усьтэ со» («Мир открывает она») и «Улонэ вамышто пичиос» («В жизнь входят дети»). Главную заботу Марии Тимофеевны Берестовой составляют действенная поддержка молодежи и защита людей от беззакония местных чиновников. Учительница принимает живое участие в судьбе Лизы Сапаровой, помогает ей найти свой путь в жизни. Девушка скоропалительно, после первых столкновений с руководством решает покинуть родную деревню. Хотя за четыре года работы в колхозе она ко многому здесь уже прикипела сердцем. Доводы у девушки неожиданны для окружающих: «Колхозын мон пашмо ук!» («В колхозе я зачакну!») [Воронцов 1963, с. 40]. Упреки Марии Тимофеевны в том, что комсомолец не может оставлять доверенное ему дело, не приносят результатов. Главная мысль очерка – актуальные проблемы не могут быть решены стандартными фразами и привычными банальными призывами. Очерк «Ты радуешься» свидетельствует о том, что в удмуртской очеркестике «шестидесятых» поворот к человеку стал плодотворным для развития национальной литературы в целом.

Новые тенденции художественных поисков удмуртской очеркестики рассматриваемого периода обозначились в опытах циклизации очерков М. Воронцова. Циклы его очерков «Меё гурезе» («В крутую гору»), «Соослы калык чабе» («Им аплодирует народ») и «Улонэ вамышто пичиос» («В жизнь входят дети») представляют собой соединение исследовательски-публицистического материала с беллетристическим. И хотя органичного взаимодействия публицистического и беллетристического начал в этих циклах не получилось, само их наличие свидетельствует о том, что очерк в удмуртской литературе обращается к изучению сложных процессов, происходящих как в производственной сфере, так и в мироощущении отдельного человека.

Итак, в центре внимания публицистики М. Воронцова – картина современной действительности, события и факты, являющиеся злободневной проблемой времени. Художественность изложения в такого плана очерковых произведениях

определяется образностью авторской мысли. Анализ рассмотренных произведений М. Воронцова свидетельствует о том, что начало и первые шаги обновления удмуртской прозы послевоенного десятилетия восходят к жанру очерка, обращенного к тематике мирной жизни. Главным в очеркистике этих лет становится мотив адаптации жителей деревни к новой мирной жизни, участия передовых людей труда в индустриализации разрушенного войной крестьянского хозяйства. Именно очерковая литература позволила писателям открыто высказать свою позицию по острым вопросам народной жизни. Развиваясь в полемической борьбе с «теорией бесконфликтности», очерк достаточно быстро начал приобретать новые качества и стал выделяться не характерным для национальной литературы прежних лет критическим изображением жизни.

Сегодня очерки М. Воронцова воспринимаются как живое свидетельство эпохи, сохранившее для потомков в реальных подробностях особенности переходного периода в жизни типичной удмуртской деревни.

Литература

1. Воронцов, М. Гуртэ тулыс вуиз: Веросьёс но очеркъёс / М. Воронцов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1959. – 119 б.
2. Воронцов, М. Меё гурезе : Очеркъёс / М. Воронцов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1963. – 60 б.
3. Ермаков, Ф. К. Путь удмуртской прозы. Очерки / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Удмуртия, 1975. – 140 с.
4. Ермаков, Ф. К. Удмурт литература война бере дас ар куспын (1945–1955) / Ф. К. Ермаков // Удмурт литература. – Ижевск : Удмуртия, 1966. – С. 232–243.
5. Зайцев, В. А. История русской литературы второй половины XX века : учебник / В. А. Зайцев, А. П. Герасименко. – М. : Высш. шк., 2004. – 455 с.
6. Самсонов, С. Выль тулыс, выль адямиос / С. Самсонов // Молот. – 1960. – № 5. – С. 45–47.
7. Щеглов, М. Очерк и его особенности / М. Щеглов // Литературная критика. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 175–176.

2.4.2. Послевоенная публицистика писателя-фронтовика М. Лямина (Зайцева Т. И., Максимова О. М.)

Малоизученная ляминская публицистика наглядно отражает процесс формирования основных элементов художественной структуры удмуртского очерка мирного времени. Эти послевоенные тексты являются своеобразным литературным памятником реальным людям и подлинным событиям военной эпохи с

ее трагизмом и героизмом, ибо память об этом есть важнейшая составляющая национального самосознания, культурной традиции, этнической идентичности. В первые послевоенные десятилетия в удмуртской литературе активно развивается жанр очерка. Большую роль в этом процессе сыграло творчество писателя-фронтовика Михаила Андреевича Лямина (1906–1978). Однако вопрос о месте и значении послевоенной публицистики М. Лямина в развитии удмуртской литературы, впрочем, как и жанра очерка в целом, пока мало изучен.

Речь идёт о «боевых» очерках М. Лямина, составивших книги: «Тыл пыртй» («Сквозь огонь», 1945), «Вунэтонтэм арьёс» («Незабываемые годы», 1956), «Ож сюрес» («Боевой путь», 1962). Книга «Боевой путь», имеющая подзаголовок «Из фронтовых дневников 1941–1945 гг.», была переведена на русский язык А. Никитиным и вышла под названием «Четыре года в шинелях» (1965) с жанровым уточнением «Повесть о родной дивизии». Произведение получило большой общественный резонанс, стало популярным далеко за пределами Удмуртии. В авторском послесловии к книге отмечается, что судьба разбросала «однопольчан по всей советской земле», именами фронтовиков-героев книги «названы школы и библиотеки, улицы и колхозы» [Лямин 1965, с. 292].

Очерки М. Лямина, вошедшие в названные выше сборники, близки по жанру к портретным и военно-событийным, хотя четкие границы провести между ними очень сложно, поскольку они совмещают в себе разные жанровые формы. Процесс работы М. Лямина над этими книгами характеризуется творческой эволюцией автора от прямой оценочности к психологизму.

Благодаря очеркистике М. Лямина удмуртская послевоенная литература обратилась к разработке военной тематики на основе изображения подлинных исторических фактов и событий, начала активно использовать приемы документальности в воссоздании образа реального героя. Исследователи верно отмечают, что в национальной литературе «очень мало художественных произведений, непосредственно обращенных к изображению боевых будней. В центре внимания наших писателей первых послевоенных и последующих десятилетий, как правило, оказывается жизнь "тыловой деревни"» [Зайцева 2016, с. 139]. В ляминской очеркистике «агитационный» характер публицистики военных лет, нацеленный, прежде всего, на создание эффекта прямого разговора с читателем, сменяется отображением драматизма военной повседневности.

Героями книги «Сквозь огонь» стали прославившие республику офицеры и рядовые солдаты, связавшие свою фронтовую жизнь с 357-й стрелковой дивизией, сформированной на территории Удмуртии. Вместе с этой дивизией прошел всю войну и сам писатель. «Известный удмуртский прозаик начал службу на фронте в должности техника-интенданта 1 ранга, закончил войну в звании капитана, помощника начальника отделения штаба стрелковой дивизии. Награж-

ден медалью ”За боевые заслуги”, орденом Красной Звезды, Отечественной войны 2-й степени» [Центр документации новейшей истории УР, д. 550, л. 10].

В очерках книги «Сквозь огонь» воссоздан обобщенный образ патриота-удмурта «в его героическом служении Отечеству» [Яшина 1986, с. 67]. Задачу создания собирательного образа солдата-освободителя решают и названия очерков, вошедших в эту книгу: «Ожын кыдан» («Закаленный в бою»), «Вунэтонтэм дан» («Незабываемая слава»), «Лек ож бусыын» («На кровавом поле боя»), «Батыр» («Богатырь») и др.

В научных работах, посвященных исследованию литературы военных и первых послевоенных лет, справедливо говорится об определенном соотношении между исторической правдой и ее художественным отражением, о дозированном «впускании» в литературу подлинных жизненных реалий. «Антирефлексивная природа поэтики приказа проявляется на всех уровнях военной литературы, предполагает сосредоточенность на выполнении поставленных задач в ущерб информативности и психологизму» [Руденко 2015, с. 46]. И все же, несмотря на известную подчиненность военной литературы задачам идеологической пропаганды, обращение очерка к факту делает изображение событий более объективным, точным. «Очерк своим жанровым заданием предполагает документальный отчет о происшедшем» [Голубев 2013, с. 162].

Действие в очерках М. Лямина стягивается к одному или максимум к двум ведущим героям, в центре – подвиг бойца, ужас фашистских злодеяний. Биография героя, формирование его личностных качеств остаются за «кадром» произведения. Таким образом, произведение строится на драматически острой ситуации, реализованной в поступке героя. При этом для М. Лямина характерно стремление изобразить не изолированный боевой эпизод, но дать связную картину военных событий, высветить нравственные качества солдата. Под влиянием военной цензуры М. Лямин не называет места боев и сражений советских войск, их расположение, не указывает освобождаемые города, деревни и другие населенные пункты, а пишет: В. город; С. станция; П. город; В. деревня и т. д. Писатель зачастую изменяет не только названия воинских частей, географических пунктов, но даже имена некоторых героев очерков. Например, в ряде очерков автор называет низовых и вышестоящих командиров «начальник», «подполковник».

Изображая портрет конкретного воина и описывая черты его характера, М. Лямин особо выделяет в образах своих героев два качества – героизм и человечность. В трагических коллизиях войны обнажились лучшие человеческие качества майора И. М. Бахтина, ветеринарного врача по гражданской профессии («Бадзым яг сюрестй» – «По большой дороге бора»); майора Г. А. Поздеева, в прошлом ученого-географа («Ожын кыдан» – «Закалиться в бою»);

санинструктора Н. К. Козлова («Лек ож бусыын» – «На жестоком поле боя»); старшего сержанта, вчерашнего рабочего Михаила Вотякова («Батыр» – «Богатырь») и др. Главным залогом победы советского народа М. Лямин считает единение людей разных национальностей: «Поздеев майорлэн дивизионэз самой ушьянэс, самой кужмо, боевой быгатись дивизион. Вань солэн дивизионаз пöртэм калыкысь адямиос, но ваньзы соос одйг бадзым уж нуо, одйг мылкыдэн жугисько. <...> Дано Москваысь вирсэреслы, визьмо, зеч сюлмо зуч пи Белов, нюлэсо Удмурт улосысь удмурт пи Семакин, садо Чувашиысь Григорьев, пöсь Узбекистанысь узбек Карим, улмоё Казахстанысь казах Макибаев, етйно Белоруссиысь Пацай – одйг семья, кужмо семья, ушьянэс боевой ож семья кылдытйзы. Тини самой соос ик, оло, ”войналэн инмарез”» («Дивизион майора Поздеева – достойный высшей похвалы, самый могучий, боеспособный дивизион. В его дивизионе люди разных национальностей, но все они делают одно большое дело, сражаются вдохновленные единым чувством. <...> Из престольной Москвы крепкий, умный, добродушный и отзывчивый русский парень Белов, из лесного Удмуртского края удмурт Семакин, из богатой садами Чувашии Григорьев, из жаркого Узбекистана узбек Карим, из яблоневого Казахстана казах Макибаев, из славящейся льняными полотнами Белоруссии Пацай – создали сильную, накрепко сплоченную фронтовую семью. Вот они, наверное, и есть ”боги войны”» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе авторов*) [Лямин 1945, с. 15]. Писателем выражена абсолютная уверенность в победе, в том, что сплоченность народа многонациональной страны способна преодолеть любые тяжелейшие исторические испытания.

С наибольшей полнотой особенности творческой манеры М. Лямина, характерные для сборника «Тыл пыртй», проявились в очерке «”Кыл” кутылйсь» («Захватывающий ”языка”»). В нем с удивительной жизненной конкретностью воссоздан образ разведчика Николая Ивановича Семакина. Кстати, писатель очень часто избирает героями своих очерков разведчиков, и это, видимо, во многом связано с тем, что в профессии разведчика-лазутчика полнее проявляются личностные качества человека. Сильнее всего в характере Николая Семакина чувствуются прирожденная крестьянская смекалистость, хозяйское отношение к окружающему миру, быстрота реакции, обусловленная скорее инстинктом, чем разумом. Структура очерка «Захватывающий ”языка”» совмещает в себе романтический пафос и реалистически точное изображение подлинных обстоятельств военной действительности. Романтические и лирические отступления, рассказывающие о мирной работе Семакина в колхозе, его увлечениях новыми агрономическими технологиями, посещении в 1939 году Всесоюзной выставки в Москве, чередуются с сухими описаниями картин разведпоисков, непредвиденных столкновений с врагом, сражений.

Пожалуй, ни один из героев сборника не имеет столь обстоятельной, доверенной биографии, рисуемой эмоционально, как у Семакина. Романтико-поэтическая лексика используется автором также при воспроизведении портрета главного героя, его однополчан, картин природы, некоторых эпизодов, описывающих непосредственную схватку наших солдат с немцами. Все это создает необходимое лирическое настроение, способствующее показу величия советского человека в его смертном единоборстве с фашизмом. Так, использование эмоционально-возвышенной лексики в описании одного разведбоя Семакина по доставке немецкого «языка» превращает небольшой эпизод в возвеличение героической сущности советских воинов-разведчиков в целом. Как-то по-особенному эмоционально приподнятым оказывается финал очерка: «Ог кӧня ке кылын, кӧня ке суредэн Семкинлэсь куинь арлэсь ятыр ожмаськемзэ возматыны шуг. Нош оgez тодмо – со... батырӕс пӧлысь батыр» («В нескольких словах и небольших картинах передать более чем трехлетний военный путь Семакина невозможно. Одно понятно – он... богатырь из богатырей») [Лямин 1945, с. 80]. Рядовой солдат Николай Семакин, уроженец далекой удмуртской деревушки Костромка, выросший среди простого народа и впитавший его лучшие традиции, становится воплощением богатырской мощи всей Красной армии, армии-освободительницы.

Авторская романтическая характеристика героя и реалистическое изображение его характера и поступков дополняют друг друга и являются одним из художественных приемов очерка. Искусному соединению лирических и эпических начал в очерке «Захватывающий ”языка”» способствует образ военной дороги. С одной стороны, дорога является изменчивым, динамичным фоном произведения, с другой – характеризует изменение внутреннего мира героя: закалку его характера, обретение воли, крепости духа. Дорога олицетворяет военный путь солдата, прошедшего «тыл пыртӕй, ву пыртӕй, ноку но вунэтонтэм шуг-секытьӕс пыртӕй потамзэ» («сквозь огонь, воду и тяжести войны, которые невозможно забыть») [Лямин 1945, с. 80].

Продолжением работы М. Лямина над военной темой стал следующий сборник его очерков – «Вунэтонтэм арьӕс» («Незабываемые годы»). За одиннадцать лет, разделяющих первую и вторую книги писателя, произошли существенные изменения: к этому времени активно развивалась советская военная проза, что способствовало совершенствованию мастерства и М. Лямина, значительно расширился его исторический кругозор. Дистанция между военными годами и временем создания книги дала М. Лямину возможность рассмотреть боевые события аналитически, увидеть новые грани в том или ином факте, событии.

В книгу «Незабываемые годы» вошло восемь очерков. К числу лучших можно отнести «Зырдыт сюрэм» («Горячее сердце»), «Вунэтонтэм арьёс» («Незабываемые годы»), «Хирург», «Бертон» («Возвращение») и др. Название книги «Незабываемые годы» сопровождается авторским объяснением: «Рассказы и очерки о воинах Советской армии». Здесь с очерком взаимодействует рассказ, в котором активно используется документальный материал. Потому и различить, что писатель относит к очерку, а что – к рассказу, практически невозможно.

Сопоставляя «Незабываемые годы» с рассмотренным выше сборником «Сквозь огонь», нельзя не заметить переключение внимания писателя с фиксации события-факта на стремление психологически углубленно показать человека на войне. Место эмоционального контраста между «приподнятостью» героя и реалиями войны, характерного для книги «Сквозь огонь», теперь занимает психологический контраст, нацеленный на раскрытие внутренней атмосферы войны. Короткие, обрывистые фразы тут сменяют развернутые, насыщенные психологическими описаниями предложения. В новой книге М. Лямина приведены конкретные имена и фамилии героев, главных и второстепенных, воссозданы точные координаты проходивших боев, маршруты движения войск, места гибели солдат и др. Отсюда значительно более полная, объективная картина войны. Особый акцент сделан на возрасте молодых воинов, указаны республика, область, город, откуда они родом. Необычайно сильное впечатление производит очерк «Зырдыт сюрэм» («Горячее сердце»), рассказывающий о героической гибели политрука Петра Александровича Блинова (1913–1942), автора романа «Улэм потэ» («Жить хочется», 1940), вошедшего в золотой фонд удмуртской литературы. С документальной точностью писатель воспроизводит обстоятельства действий разведгруппы Блинова, называет подлинные имена и фамилии бойцов, принявших 7 января 1942 года сражение за стратегически важную для советских войск высоту у деревни Павлищево под Смоленском. В этом бою и погиб смертью храбрых талантливый удмуртский прозаик Петр Блинов. В текст очерка введен фрагмент из письма Блинова жене и маленькой дочери, отрывок из похоронки, написанной комиссаром дивизии, воспоминания самого Блинова о предвоенном Ижевске с изображением конкретных мест города, где любил бывать писатель.

Избрав материалом очерка реальную ситуацию – человек на границе жизни и смерти, стремясь идти «внутри факта», автор использует непривычный для национальной литературы художественный прием. Структура очерка словно соткана из описательных контрастов, взаимно дополняющих друг друга и внутренне развивающихся. Напряженно-острая ситуация реализуется не только в поступках героев, но и в драматизме их мыслей, в их внутреннем психологическом состоянии. Сложные минуты переживает подполковник Корниенко, подыс-

живая замену не вернувшимся с задания разведчикам. В глубоких раздумьях идет в разведку на смену погибшим однополчанам политрук Блинов. В ряде эпизодов соединяются воедино горечь человеческих потерь и способность сохранять душевную стойкость, трудность выбора между долгом и бесчестием, эгоцентризмом и самопожертвованием, между жадной жизнью и необходимостью идти на смертельный риск. Драматизм человеческой судьбы вплетен в контраст войны, ибо в конечном счете полярна сама ситуация: человечность воина-освободителя и жестокость войны. Живая природа, довоенная жизнь людей, само мироустройство несовместимы с бесчеловечностью войны. Противопоставления и сопоставления, составляющие внутреннюю интонацию очерка, помогают автору удерживать напряженность действия, находить лаконичные характеристики, раскрывать душевный драматизм состояния героев. Прием контраста в очерке «Горячее сердце» исподволь переводит реалистическое описание в символическое, смерть героев воспринимается как бессмертие, вернее – олицетворяет бессмертие. Таким образом, контраст у М. Лямина выполняет психологическую функцию, а не является простым противопоставлением советского солдата и его врага со знаком «плюс» и «минус». Очерк М. Лямина «Горячее сердце» – это литературный памятник удмуртскому писателю Петру Александровичу Блинову.

Нравственные истоки победы нашего народа с большой правдивостью раскрываются в очерке «Нимтэм вырйыл» («Безымянная высота»), рассказывающем о танковом сражении между городами Великие Луки и Новосokolьники. Произведение начинается с короткого диалога по радиации между капитаном Ивановым и радистом комбата Гордиенко. Выясняется, что в подразделении Гордиенко в живых осталось всего пятнадцать солдат. Под руководством ефрейтора Сапарова бойцы останавливают значительно превосходящую по численности танковую атаку фашистов. Сапарову помогают крестьянская оборотистость, прирожденная интуиция, хладнокровие и готовность к самопожертвованию, эти качества простого удмуртского парня оказываются решающими для победы в неравном бою. Писатель концентрирует внимание и на поведении других бойцов. Ярко воспроизведен образ киргиза Мустафы Ургаринова, гибель которого стала личной трагедией для Сапарова. «Со сярсыс книга мед гождысалзы вылэм» («О нем бы книгу написать») [Лямин 1956, с. 21]. При всем различии человеческих темпераментов, привычек, зависящих, кстати, по верным наблюдениям М. Лямина, и от национальных особенностей характера, во всех очерках неизменным остается одно – единство устремлений бойцов, составляющих главную силу Советской армии.

Первый вариант следующего очерка «Вунэтонтэм аръёс» («Незабываемые годы») был напечатан в сборнике «Сквозь огонь» под названием «Ожын кыдан»

(«Закалка в бою»). По всей вероятности, писатель чувствовал, что очерк суховат, напоминает биографию. М. Лямин вновь возвращается к своему герою – молодому ученому, майору Григорию Андреевичу Поздееву. Как упоминалось ранее, он геройски погиб при освобождении Курляндии у города Либава.

В новом варианте очерка значительное место занимают событийные фрагменты: наступление частей Советской армии на Витебск, освобождение Белоруссии, Прибалтики, рекогносцировка боевых сил в Курляндии и др., придающие очерку эпичность и большую историческую достоверность. Скрупулезно датируются многие факты из жизни главного героя, его участие в сражениях, встречи с земляками. Пристально вглядываясь в незаурядные личностные качества Поздеева, автор оттеняет отношение однополчан к майору через их монологи. Плачет «железный» старшина Лекомцев, узнав о гибели Поздеева. «”Шудо ожмаськиськом, земляк, жо́ген бертом”, – шуылоз вал пумиськемлы быдэ. Зэм но, шудо вал. Куинь пол сёсырмыны шедьыліз, нош бурмем бераз нош ик дивизияз берытскыліз» («”Хорошо сражаемся, земляк, скоро домой”, – говорил при встречах. Счастливым называл себя. И верно, счастливым был. Трижды ранен и каждый раз возвращался в родную дивизию») [Лямин 1956, с. 32]. Дорог этот человек и память о нем майору Пинхенсону, профессору из Ленинграда: «...ожмаськыны но тушмонэз улляны тон быгатйськод вал, гажано Григорий Андреевич. <...> Вормон шунды асьме шоры пиштэ ни. Нош тон татчы кылиськод» («...сражаться и побеждать врага хорошо учил ты, почтенный Григорий Андреевич. <...> Солнце победы нам уже светит. А тебя здесь оставляем») [Лямин 1956, с. 33]. Так раскрывается в очерке «Незабываемые годы» богатая гамма человеческих чувств.

Глубина связей ляминских героев с родиной проявляется в их тоске по мирному труду. Солдаты мечтают о том, что, вернувшись домой, они вновь займутся привычной работой. Стремление к созидательному труду – идея, положенная в основу очерка «Бертон» («Возвращение»). Герой очерка – фронтовик Поршуров шутит: «Солэсь уг кышкаськы, сы́че уж монэ яратэ, мон но сое утчасько» («Я не боюсь трудной работы, она меня любит, потому и я ее ищу») [Лямин 1956, с. 54]. О неразрывной связи между фронтом и тылом – очерк «Москва понна» («За Москву»). Произведение знакомит читателя с рождением известной традиции: работать после войны «за себя и за того парня», не вернувшегося с поля боя. В «Чагыр конверт» («Голубой конверт») утверждается величайшая ценность – умение молодых солдат послевоенного времени сохранить и приумножить славу отцов.

Архивные документы свидетельствуют о том, что свои очерки М. Лямин создавал непосредственно в военные годы на основе предварительных дневниковых записей, они стали печататься в республиканской газете «Советская

Удмуртия» уже с февраля 1944 года [Центр документации новейшей истории УР, д. 550, л. 5, 6, 8]. В одном из писем работникам удмуртского издательства М. Лямин пишет, что «все эти очерки я собрал в сборники, и вот у меня уже было подготовлено к отправке, и вот все разнесло – попал под бомбежку. Ведь мы на войне. Сам уцелел» [Лямин 1985, с. 229].

Накопленный М. Ляминим в рассмотренных книгах очерков фактический и аналитический материал, эмоциональный и человеческий опыт явились предпосылками к созданию нового типа художественно-документальной повести «Четыре года в шинелях». Эта повесть сыграла исключительно важную роль в выработке удмуртскими писателями новых эстетических взглядов на тему «человек и война». Поэтому она заслуживает отдельного исследования в контексте творческого пути М. Лямина и развития удмуртской военной прозы в целом.

Литература

1. Голубев, А. В. Очерковая составляющая в творческом мышлении А. И. Солженицына / А. В. Голубев // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 3 (23). – С. 158–163.

2. Зайцева, Т. И. Литература «человеческого документа» и национальный характер в удмуртской литературе 1960-х гг. / Т. И. Зайцева // Тема войны в творчестве удмуртских писателей : сб. науч. статей / сост. и отв. ред. Т. И. Зайцева, С. Т. Арекеева. – Ижевск : Удмуртский университет, 2016. – С. 138–142.

3. Лямин, М. А. Вунэтонтэм аръёс : Советской Армилэи воинъёсыз сярсысь веросьёс но очеркъёс / М. А. Лямин. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1956. – 76 с.

4. Лямин, М. А. Из писем А. С. Бутолину / М. А. Лямин // Письма огненных лет. 1941–1945 / сост. С. П. Зубарев, Р. А. Ислентьева, Л. Ф. Сентемова. – Устинов : Удмуртия, 1985. – С. 228–230.

5. Лямин, М. А. Тыл пыртй : очеркъёс / М. А. Лямин. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1945. – 81 с.

6. Лямин, М. А. Четыре года в шинелях : повесть о родной дивизии / авториз. пер. с удм. А. Никитина. – Ижевск : Удмуртия, 1965. – 296 с.

7. Руденко, М. С. Образ Великой Отечественной войны в публицистике 1941–1945 гг. / М. С. Руденко // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2015. – № 3. – С. 45–57.

8. Центр документации новейшей истории УР (ЦДНИ УР). – Ф. 103. – Оп. 1.

9. Яшина, Р. И. О военных рассказах М. А. Лямина / Р. И. Яшина // Я и в мире боец : очерки, статьи, воспоминания о М. А. Лямине / сост. З. А. Богомолова. – Устинов : Удмуртия, 1986. – С. 67–75.

2.5. Дебюты «шестидесятников»

2.5.1. Документальная основа публицистической прозы В. Голубева (Максимова О. М.)

Тема войны – одна из актуальных проблем в удмуртской литературе послевоенных десятилетий. Наиболее ярко в национальной прозе тех лет военная тематика нашла свое воплощение в очеркистике В. В. Голубева (1923–2018), кадрового военного, писателя, журналиста.

Жанровую природу прозы В. Голубева определить сложно, для нее характерны – опора на факт, открытость, прямота высказываемых автором и героями оценок, мнений, суждений. Примечательно, что во многих произведениях публициста в реальном единичном персонаже и его действиях запечатлены черты и свойства, принадлежащие целому типу людей и событий эпохи. Пожалуй, большую часть голубевской документальности, написанной в первый период творчества, можно отнести к жанру очерка-портрета.

Своеобразие очеркистики В. Голубева, прежде всего, связано с тем, что сам автор – свидетель и участник Великой Отечественной войны, воевал сапером в действующей армии. Его боевые подвиги отмечены кавалерскими орденами – «Александр Невский», «Красная Звезда», «Отечественная война» 1-ой и 2-ой степени; почетными медалями – «За отвагу», «За боевые заслуги», «За оборону Кавказа» и др. Записные книжки, которые вел В. Голубев на фронте, легли в основу многих его книг, посвященных подвигам уроженцев нашей республики. В. Голубев является автором более 10 документально-художественных книг, однако богатое литературное наследие этого замечательного писателя-публициста, ветерана войны остается не изученным. В работе сделана попытка анализа одной из его первых очерковых книг «Солдатлэн данэз» («Слава солдата», 1964).

Следует сразу отметить, что появление этой книги, посвященной Героям Великой Отечественной войны, награжденным орденами Славы III, II и I степенями, стало настоящим прорывом в удмуртской публицистике «шестидесятых». Слова известного исследователя жанра очерка М. И. Стюфляевой о том, что в отечественной публицистике идет активный процесс освоения новых тем и изобразительных приемов, вполне можно отнести и к творчеству В. Голубева. «Открытием стал новый ракурс в изображении войны: изнутри, с позиции обыкновенного человека, через призму его психологии» [Стюфляева 1989, с. 64]. Сборник «Солдатлэн данэз» состоит из 14 портретов-очерков. В предисловии к своей книге автор пишет: «Солдатской орден шуо Слава орденъёсыз. Тушмон пумитэ ожмаськонын личной подвиг лэсьтэм понна сётйсько со ор-

деньёс» («Солдатским орденом называют ордена Славы. Его получают за личный подвиг в сражении с врагом. В этой книге очерков рассказывается о наших земляках, награжденных орденами Славы» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Голубев 1964, с. 2].

Во всех очерках В. Голубева на первом плане документальность как принцип изображения действительности и основная примета очеркового жанра. Многие герои рассматриваемой книги – разведчики: разведчик-пулеметчик Александр Виноградов («Родина тодэ» – «Родина помнит»), разведчик-сапер Яков Пантелеев («Рядовой Пантелеев»), командир разведгруппы сержант Пряженников («Ож сюресьёс» – «Боевые дороги») и др. Биографии героев очерков складываются из включенных в текст записей боевых документов, воспоминаний, отдельных авторских зарисовок, комментариев. К примеру: «Дивизилэн журналаз вакчияк гинэ гожтэмын: ”31 декабре отдельной разведывательной ротасысь разведгруппа Коржиково гурт дорысь кык пленнойёсыз вуттйз”» («В журнале дивизии короткая запись: ”31 декабря разведгруппа отдельной разведывательной роты доставила двух пленных немцев из-под деревни Коржиково”») [Голубев 1964, с. 31].

Нередко образы персонажей «слагаются» из описания их внешности, особенностей речи, манер, жестов, через цепь поступков: « – Тйни озы ожмаське милям расчётмы! – кужмо кизэ егит солдатлэн пельпум вылаз понйз Астраханцев, – Умой учкы. Ачим улэп на дыръя, дышетскы. Берло тау карод» (« – Так сражается наш расчёт! – положил свои крепкие руки Астраханцев на плечи юного солдата. – Смотри внимательно. Учись, пока я жив. Потом «спасибо» скажешь. – То ли шутит, то ли всерьез говорит – сразу не поймешь...») [Голубев 1964, с. 20]. Посредством будничных эпизодов публицист сумел запечатлеть характер солдата, воочию представить читателю обстоятельства героических, нередко, трагических событий.

Важная примета очерков, вошедших в книгу «Солдатлэн данэз» – краткость изложения, доступный язык, использование устной разговорной речи, что и обуславливает их легкое чтение и восприятие. Это с одной стороны. С другой – внедрение в литературный текст большого количества слов специальных тематических групп – «война», «воинское ремесло», «воинские звания и должности», «военный быт»: блиндаж, дзот, оборона, противотанковая граната, генерал, связной, взвод, дивизия, рота, полк, санинструктор, медсанбат, разведотдел, разведгруппа, артналёт, маскхалат и др. – так или иначе затрудняет понимание содержания текста современным читателем. Тем не менее, воспроизведение специальной военной терминологии и использование профессиональной лексики (например: взять «языка») придают повествованию особый историзм и естественную живость.

Воспроизведение войны, в особенности ее будней, достигается путем описания точных дат, документирования пространственно-временной реальности: «Емельянов тушмонэн нырысьсэ пумиськиз Ростов город дорын 1942 арын феврале... Дон шур дурын тушмон дугдытэмын вал. Нош 1943 арын толалтэ гвардейской стрелковой полк наступать карыны кутскиз... Польской музьем вылэ вуизы асьме воиньёс-мозмытйсьёс. Со вал 1944 арын гужем...» («Емельянов впервые встретился с врагом в феврале 1942 года под городом Ростов... Под Доном враг был остановлен. А зимой в 1943 году гвардейский стрелковый полк пошел в наступление... На Польскую землю пришли наши воины-освободители. Это было лето 1944 года...») [Голубев 1964, с. 38–39]. Наиболее зримо привязано время действия к конкретным датам в очерке «Кышкасьтэм разведчик» («Бесстрашный разведчик»). Изображение отдельных картин действительности, отражающих бесстрашие поступков разведчика Тараса Емельянова, начинается с указания времени действий героя. Раскрывая те или иные эпизоды из жизни героя, автор соблюдает реальную последовательность событий. Использование же в очерке географических данных, умелые авторские ссылки на них указывают на «присутствие» в очерке исследовательского начала.

«Всякое перемещение во времени, выдумывание несуществующих коллизий, «досочинение» качеств героев и обстоятельств, в которых они действуют, невозможно в строго документальном очерке, где точно обозначены время и место действия, названы имена и фамилии героев. Право автора здесь – только отобрать из жизненного материала нужные ему ситуации, конфликты, факты», – верно пишет исследователь публицистических жанров Т. А. Беневоленская [Беневоленская 1983, с. 17]. В контексте приведенной цитаты вне всяких сомнений можно говорить, что очерки В. Голубева о современниках Великой Отечественной войны – это правдивость поразительных подробностей, достоверность даже самых невероятных жизненных перипетий и поворотов, но при этом основной интерес автора обращен к человеку, главному герою повествования.

Следует обратить внимание и на то, что сами названия голубевских очерков свидетельствуют об их жизненной достоверности. К примеру, «Гвардиысь сержант» («Сержант гвардии»), «Орудилэн командирез» («Командир орудия»), «Волга дурысен Берлинозь» («От Волги до Берлина»), «Кавалериясь миномётчик» («Минометчик кавалерии»). Одновременно с реальной конкретикой в названных очерках немало философских рассуждений, вложенных в раздумья героев. Это мудрые, глубокие мысли о жизни и смерти, бесстрашии и трусости, подвиге советского человека. В тематически связанных между собой очерках, вошедших в книгу «Солдатлэн данэз», определяющим для автора является то, что он «описывает не вымышленного, а реального героя и несет ответственность за документальную точность его образа» [Стюфляева 1989, с. 4].

Важно отметить, что В. Голубев с помощью документальных образов сумел оживить и рассказать современному читателю о военных подвигах земляков-удмуртов, их необыкновенной силе духа, мужестве и стойкости характера.

Литература

1. Беневоленская, Т. А. Портрет современника. Очерк в газете / Т. А. Беневоленская. – М. : Мысль, 1983. – 134 с.
2. Голубев, В. Солдатлэн данэз / В. Голубев. – Ижевск : Удмуртия, 1964. – 62 с.
3. Стюфляева, М. И. Человек в публицистике / М. И. Стюфляева. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та , 1989. – 145 с.

2.5.2. Проблематика и поэтика очерка С. Самсонова «Азьлане сюрес» (Максимова О. М.)

«Публицистика С. Самсонова – живой элемент современной удмуртской культуры. Сегодня оно интересно нам, прежде всего, тем – какие характеры открыл писатель, каким отобразил свое время, как ощущал свою эпоху» [Зайцева 2006, с. 17] – пишет Т. Зайцева. Наблюдения над проблематикой, содержанием и формой его очерков, составивших книгу «Азьлане сюрес» («Дорога вперед», 1959), могут стать основой для исследования жанрообразующих факторов творчества С. Самсонова и жанровой системы писателя в целом. Самсоновские очерки служат современному читателю материалом, раскрывающим противоречия и объективные процессы, характерные для жизни нашего общества в 1960–1980-е годы. Ведь именно в публицистике С. Самсонова усиливается внимание к злободневным нравственным и хозяйственным проблемам тех лет, происходят важные для жанра изменения в удмуртском портретном очерке.

Портретные очерки С. Самсонова стали настоящим прорывом в удмуртской художественной публицистике «шестидесятых-семидесятых». Близость его очерков к реальной жизни, к актуальным проблемам времени зачастую выводили жанр за рамки «нормативной эстетики». Уместно сказать и о том, что в значительной мере под влиянием С. Самсонова создавались портретные очерки в удмуртской литературе в последующие годы. В контексте разговора целесообразно обратить внимание на следующее: специалисты справедливо считают переломным в истории послевоенного отечественного очерка появление «Районных будней» В. Овечкина [Журбина 1969; Ядарова 2008; Гузанова 2013]. Вслед за «Районными буднями» в различных национальных литературах страны появилась целая серия очерков, посвященных проблемам сельского хозяйства.

Безусловно очерки В. Овечкина оказали большое влияние и на литературные искания С. Самсонова, в его творчестве нельзя не заметить самобытное тематическое и художественное сходство с публицистикой русского автора.

С. Самсонов поставил перед собой задачу создать портрет трудового человека, своего современника, раскрыть его внутренний мир, социальную и психологическую мотивацию поступков, воссоздать индивидуальное и типическое в характере героя. Собратья по перу не раз отмечали, что в реальной жизни писатель активно искал литературного героя, воплощающего в себе ведущие приметы социальной среды и одновременно отличающегося своеобразием черт характера, оригинальностью мысли [Воспоминания о Семене Самсонове 2000]. Усиливая социальную значимость литературного произведения, С. Самсонов наряду с этим стремится к созданию не фотографического изображения человека, а художественно-публицистическому отображению индивидуального образа. Все вышесказанное наглядно можно проследить на примере его книги «Азьлане сюрес», представляющей собой цикл очерков, объединенной одной большой социальной проблемой. Своеобразны названия цикла: «Улон выль öре пыре» («Жизнь в новое русло входит»), «Секыт ар» («Тяжелый год»), «Одйг собранияын» («На одном собрании») и др.

С. Самсонов ввел в художественную литературу реальные события, которые произошли в 1953–1959-е годы в колхозе «Молния» Малопургинского района Удмуртии. В центре общественного внимания тогда оказались вопросы, связанные с выявлением причин отставания колхоза «Молния» от требований времени и конкретные предложения по обновлению методов руководства крестьянским хозяйством. Те или иные суждения автора в книге подкреплены конкретными цифрами, фактами, документами. По методу отбора материала и способам его изображения «Азьлане сюрес» С. Самсонова можно отнести к жанру «точно адресованному», в его основе документальное начало.

В задачу очерка-портрета входит не описание деятельности какого-либо персонажа, но личностная и социальная значимость героя для окружающих, анализ причин этой значимости. Соответственно в основе жанра портретного очерка – человек, его характер. Обращаясь к удмуртской крестьянской среде, С. Самсонов заговорил, прежде всего, об уровне социальной зрелости народа, его готовности к преобразованиям, диктуемым современной жизнью. Одним из самых показательных примеров из книги «Азьлане сюрес» может быть образ председателя колхоза «Молния» – Алексея Алексеевича Алексеева, нового типа деревенского руководителя.

Примечателен образ другого колхозного руководителя – агронома Василия Ясонова, ярко предстающего перед читателем хозяином земли и своей судьбы. Характер героя раскрывается с помощью изображения различных ситуаций:

обычных и неординарных. Одновременно на раскрытие образа «работают» диалоги, описание событий в их драматической напряженности, портретные зарисовки, картины пейзажа. Ясонов – позитивный пример, достойный подражания.

Разрабатывая жанр портретного очерка, который «позволяет оперативно информировать о событиях и образно рассказать о них» [Алексеев 1980, с. 32]. С. Самсонов опирается на факты собственного наблюдения. Потому и в публицистической манере сам может рассказать читателю о перспективном плане колхоза, подкрепляя свои суждения, как писали выше, конкретными цифрами, разными деловыми бумагами.

В изображении С. Самсоновым нового типа руководителей-удмуртов можно отметить еще такую сторону, как стремление писателя показать изменение психологии человека, преображение его внутренней природы. В книге «Азьлане сюрес» крупным планом нарисованы деревенские командиры разного уровня: бригадиры Анатолий Рыков и Михаил Артемьев, звеньевые Саломонида Порошина и Мария Данилова, агроном-садовод Михаил Карпов и др. Напомним, рядом с этими людьми автор жил, творил. С. Самсонов – выходец из Малопургинского района Удмуртии, часто бывал и подолгу жил у своих земляков, проявляя неподдельный интерес к их делам и судьбам. В названную книгу писатель ввел своих земляков не только с их реальными фамилиями и биографиями, но и с правдивым описанием их трудовой деятельности. Через отношение к преобразованиям в трудовой сфере раскрывается внутренний мир героев, изменение их мировидения.

Подмечая то, что являлось «тормозом» в развитии коллективных хозяйств этой эпохи – бюрократизм, подмена сельских руководителей городскими уполномоченными, приписки, работа ради выполнения формальных показателей и т. д. – С. Самсонов на первый план жанра очерка выводит не изображение отрицательных фактов и негативных реалий действительности, не переносит недостатки в работе тех или иных руководителей на всю систему хозяйствования, на весь уклад жизни в деревне. Через образы ведущих героев автору удалось показать, как народный энтузиазм явился одним из самых мощных факторов, способствовавших за короткое время поднять темпы колхозного производства. Воспроизводя атмосферу обычных трудовых будней, писатель художественно верно сумел отразить важные стороны жизни удмуртской деревни «шестидесятых», выделить и укрупнить в главных героях и второстепенных персонажах такие черты, как стойкость, трудолюбие, доброту, отзывчивость, решимость. Показывая строительство новой жизни и социальные перемены в удмуртской деревне, С. Самсонов преисполнен веры в человека-труженика, в его будущее.

В заключении добавим, что период становления жанров художественно-публицистической прозы в творчестве С. Самсонова совпал с периодом динамичного обновления послевоенной деревни, временем коренных перемен в экономике удмуртского села. В литературе же происходил процесс перехода от военной тематики (темы фронтового тыла) к мирной. Раскрывая тему колхозного преобразования на новом этапе истории народа, С. Самсонов одним из первых в удмуртской литературе начал художественно исследовать проблемы, связанные с подъемом крестьянского хозяйства, с внедрением в деревню механизмов промышленного производства. Новым в его публицистике явилось то, что писатель, критикуя недостатки в организации труда на селе, не стал по утвердившейся в литературе традиции противопоставлять активистов колхоза тем, кто не принимает новую жизнь, но попытался отобразить трудности внутренней перестройки человека. Эта проблема приобрела в очерках С. Самсонова психологический характер, вместила в себя вопросы формирования новых профессий на селе, трансформации народных обычаев, нравов.

В творческой эволюции С. Самсонова портретный очерк оказался своеобразным связующим звеном между журналистикой и его литературно-художественной деятельностью. Соответствуя художественному сознанию времени, его очерковое творчество раскрывает нравственно-психологические истоки многих его произведений крупных жанров.

Литература

1. Алексеев, В. А. Русский советский очерк / В. А. Алексеев. – М. : Высш. шк., 1980. – 120 с.
2. Воспоминания о Семене Самсонове : статьи, воспоминания, письма / сост. Л. П. Емельянов. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 224 с.
3. Гузанова, Е. В. Эволюция жанра очерка в мордовской литературе : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Гузанова. – Саранск, 2013. – 196 с.
4. Журбина, И. Е. Теория и практика художественно-публицистических жанров : Очерк. Фельетон / И. Е. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 399 с.
5. Зайцева, Т. И. Публицистическое слово Семена Самсонова / Т. И. Зайцева // Зайцева, Т. И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.) : научное издание / Т. И. Зайцева. – Ижевск : Удм. гос. ун-т, 2006. – 174 с.
6. Ядарова, И. А. Развитие жанра очерка в марийской литературе (1900–1930-е гг.) : монография / И. А. Ядарова. – Йошкар-Ола : Марийс. гос. ун-т, 2008. – 143 с.

РАЗДЕЛ 3. ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1960–1980-Х ГОДОВ

3.1. Сценическая история романа Г. Красильникова «Арлэн кутсконэз» (Федорова Л. П.)

Творчество Геннадия Красильникова (1928–1975) обозначило новую тенденцию в развитии национальной прозы – тенденцию психологически углубленного изображения человека и окружающего мира. Более десяти лет Г. Красильников собирал материал для нового социально-психологического романа «Арлэн кутсконэз» («Начало года», 1965), посвященного, на первый взгляд, будничному, повседневному, по сути, труду сельских врачей. Но по смелым идейным и художественным решениям этот роман выходит за рамки своего времени. В центре внимания писателя, прежде всего, духовные искания героя – интеллигента. Автора интересует не только и не столько, чем является его герой в мире, но чем является мир для героя и как он сам «в свободном акте самосознания и слова» (Бахтин) пытается осмыслить свою жизнь и судьбу. Именно поэтому в романе большое место занимает диалог повествователя и героя, слово героя о себе самом и мире. Герой Г. Красильникова чаще всего самоценная личность. Роман «Арлэн кутсконэз» – это вариант поиска прозаиком героев-современников и основой романа является проблема положительного героя. Писатель остается верен своему критерию при определении качеств положительного героя, включающему высокие принципы, как моральные, так и социальные, начатые им в предшествующих жанрах прозы. Тем не менее, внутренняя логика содержания романа опровергает возможность появления идеальных положительных героев в реальной жизни. Отрицая в жизни возможность идеала, Г. Красильников, тем не менее, считал, что определенная норма человеческого поведения существует, и она изначально задана системой правил, зафиксированных в Евангелии.

Литературоведы сразу обратили внимание на сценичность нового романа прозаика, но в Удмуртском драматическом театре он был поставлен только в конце 1980-х годов. Заметим, что все крупные произведения Г. Красильникова «Вуж юрт» («Старый дом»), «Тонэн кылисько» («Остаюсь с тобой») были инсценированы. К сожалению, до сих пор не становились объектом изучения, поэтому

целью нашего исследования стала сценическая история романа «Арлэн кутсконэз», театральная жизнь которой представляет интерес с точки зрения трансформации прозаического текста в драматический, а также режиссерских трактовок и актерских интерпретаций.

Черновой вариант романа «Арлэн кутсконэз» Г. Красильников написал в последний год учебы в Литературном институте им. М. Горького в 1957 году. Вернувшись на родину в село Алнаши, по отдельным сюжетным линиям повести создал шесть рассказов [Федорова 2020, с. 67]. Один из них под названием «Человек редкой души» был опубликован в московском журнале «Смена» в 1959 году. С этого года начинается сценически-телевизионная история этого произведения. Артисты Ярославского драматического театра имени Волкова по сюжету рассказа «Человек редкой души» сняли фильм, который был показан Центральной московской студией телевидения [Красильников 1978, с. 195]. После показа фильма Г. Красильников получил письмо от зрительницы из Казахстана, из города Петропавловска с просьбой, чтобы автор выслал адрес доктора Соснова, мол, она работала и лечила людей вместе с ним. Настолько правдоподобный и реалистичный образ врача создали актеры Ярославского театра.

В 1970 году театральные деятели вновь обратились к роману «Начало года». Драматург Иосиф Прут и коллектив Русского драматического театра г. Ижевска поставили спектакль «Остаемся верны». Премьера прошла успешно, но спектакль на этой сцене жил недолго. По мнению литературоведа, преподавателя Литературного института А. Власенко, автора монографии о Г. Красильникове, причина неудачи кроилась в том, что «адекватного воплощения образной системы романа в ней (в пьесе) не произошло. Прозаическое произведение Геннадия Красильникова захватывает именно тем, что в нем с первых страниц постигается не «тайна» событий, а тайна души человеческой» [Власенко 198, с. 162].

Егор Загребин (1937–2015) – активный участник литературно-театральной жизни республики 1960-х годов, прекрасно знал сценическую историю русскоязычного варианта этого произведения. Опытный драматург, словно предчувствуя надвигающиеся события перестройки в СССР, в эпоху, когда рухнули идеалы врача гуманиста Алексея Соснова, к власти пришли карьеристы и циники Световидовы, решил обратить внимание удмуртского зрителя на вечные нравственно-философские вопросы, поднимаемые в произведении: о добре и зле, профессиональном долге и совести. Современник и соратник прозаика Геннадия Красильникова был хорошо знаком с оценкой, данной критиками и литературоведами новому для удмуртской литературы по проблематике и поэтике роману «Арлэн кутсконэз». Разносторонний профессиональный опыт Егора Загребина в театральной сфере давал возможность на высоком художественном

уровне трансформировать крупные эпические произведения удмуртских классиков для постановки на сцене. Он в разные годы своей творческой деятельности инсценировал произведения удмуртской классики: «Бугырес тулыс» (1983) по трилогии Григория Медведева «Лозинское поле», «Гаян» по одноименному роману Михаила Коновалова (1990), «Сюлэм куара» («Голос сердца») по роману «Начало года» Геннадия Красильникова [Загребин 1992]. Драматург знал законы сцены с разных позиций: как актер, как заведующий литературной частью театра, как автор пьес, переводчик русской классики*, как режиссер и редактор литературно-художественных передач Ижевской студии телевидения.

За основу сюжета драмы «Сюлэм куара» Егор Загребин взял столкновение двух хирургов – Алексея Соснова и Георгия Световидова. Не отцы и дети противостоят в этом произведении, как, например, в повести Г. Красильникова «Вуж юрт» («Старый дом»), а «герои с разным отношением к профессиональным и гражданским обязанностям. Любовь к делу и человеку заставляет старого врача Соснова скрещивать шпаги с холодным рационализмом и карьеризмом молодого хирурга Световидова. Здесь две конфликтные линии: во-первых, конфликт Световидов – Соснов, во-вторых, Соснов – Матвеев. Характер конфликта между ними социально-нравственный» [Богомолова 1988, с. 40]. В произведениях идет спор об истинной любви к людям и о равнодушии к ним, о благородном риске и эгоистическом расчете, дозволенном и недозволенном в науке и жизни, в человеческих отношениях.

По объему анализируемые произведения резко отличаются. Пьеса написана для сценической постановки, поэтому ее действие ограничено во времени. О героях драмы «Сюлэм куара» узнаем из списка действующих лиц: в пьесе сохранены все герои романа «Начало года». В перечне действующих лиц обозначен их социальный статус, возраст и т. д. Драматург ввел нового героя, врача окулиста Юрия Борисовича Синцова, влюбленного в Фаину, скорее, для усиления любовного конфликта между молодыми докторами. Не случайно и то, что автор дал герою «говорящую» фамилию – от удмуртского слова «син» (глаза). Он сразу увидел внутреннюю суть, настоящее лицо Световидова – его лицемерие, высокомерие, карьеризм. Синцов не женат, он внимателен к милой, общительной девушке, врачу Фаине Ивановне.

Предваряющая действия начальная ремарка пьесы Егора Загребина задаёт трагический тон. На фоне снегопада звучит похоронная музыка, сменяющаяся женским плачем. Видны силуэты людей, к ним приближается молодая женщина, она кладет сосновую ветку на возвышенность. В первом действии пьесы –

* Егор Загребин перевел пьесы Александра Островского «Светит, да не греет» и «На бойком месте», Анатолия Софронова «Странный доктор», Михаила Ворфоломеева «Распутница».

утренней встречи врачей в ординаторской – в диалогах героев раскрываются, прежде всего, их человеческие качества: эгоистичность, самовлюбленность, озлобленность Световидова, доверчивость, открытость, романтичность Фаины, её доброе отношение к коллегам. В экспозиционной части романа «Арлэн кут-сконэз» автор знакомит читателя с героями через показ профессиональных коллизий. Любовные отношения между молодыми врачами завязываются лишь в восьмой главе повествования. Драматург вносит существенные изменения в сюжетную канву произведения для усиления противостояния двух хирургов, в орбиту которого втягиваются другие герои пьесы. Но основные ключевые эпизоды романа включены в драматический текст, в том числе ретроспективные сцены детства и молодости Соснова и Световидова, оформленные в романе как отдельные главы, удачно преобразованы в диалоги и монологи героев.

Два хирурга Атабаевской больницы являются ведущими героями и в романе, и в драме. Шестидесятилетний главный врач районной больницы Алексей Петрович Соснов, сумевший в вихре революции и гражданской войны, в тяжелых испытаниях сталинских концлагерей и в последующие годы тоталитарного режима сохранить человеческое достоинство, и молодой хирург Георгий Ильич Световидов, отец которого был объявлен «предателем» из-за того, что без вести пропал на войне. Жизнь сына «изменника Родины», «врага народа», кажется, не сломала Световидова, но постоянная борьба за выживание с раннего детства выработала в нем качества крайнего индивидуалиста. Правда, в пьесе Егора Загребина вина отца сглажена, его не обвиняют в предательстве Родины. Он, работник исполкома, был оклеветан во взяточничестве, но его вина в экономических преступлениях не была доказана. Однако сын в юношеские годы пострадал от этих обвинений. Из диалога с Фаиной в первом же действии читатель узнает об этой детской травме Световидова. В романе мы знакомимся с биографией Световидова из уст повествователя, автор посвящает целую шестую главу истории семьи Световидовых, детской драме Рево. Читатель узнает, что он был долгожданным ребенком, но вскоре отца забрали на фронт. Пришла весточка, что он попал в плен. Друзья начали его дразнить и обижать, что он сын изменника Родины.

И в романе, и в драме вокруг каждого героя создан определенный эмоциональный климат. Этому способствуют обстоятельства и коллизии, в которых проявляется герой. Соснов деловит, строг, и вместе с тем он человек правдивый, истинный. Световидов и Лариса Михайловна – ироничны, они скептики. Глаша, медицинская сестра – ласковая, умиротворенная, Фаина Ивановна – доверчивая, добрая наивная, ответственная. Вид Матвеева вызывает тягостное ощущение не только в романе, но и в драме. Автор драмы создал гиперболизированный образ героя Матвеева, Матвеева-смерти. Он односельчанин и одно-

полчанин Алексея Соснова, доктор спас его от пули, сделав операцию на фронте. А в годы репрессий, будучи у власти, Матвеев предал друга, обвинив его в национализме. Однако на старости, смертельно больной, никому не нужный, снова пришел к врачу Соснову, надеясь на его человечность. Сцена встречи Соснова и Матвеева после долгих лет – одна из ключевых в драме. После сложной операции, проведенной Сосновым маленькой девочке, на пороге ординаторской он видит человека в темно-коричневом халате, похожего на труп. Выставляя свои железные зубы, сообщает Соснову: «Труп... Смерть... Я к тебе старик... доктор...» [Загребин 1992, с. 244]. От этих слов бросает в дрожь. Врач-профессионал, который, как и в те далекие 1930-е годы лечит больных по совести, снова стоит перед выбором: спасти своего врага или отомстить ему за мучения? В памяти Алексея Соснова всплывают сцены допроса следователя Матвеева в 1937 году. На вопрос Фаины о Матвееве: «Нёшто сыёе юрзым, урод муртэ эмьяны киды жутскоз?» («Неужели у вас рука поднимется лечить такого мерзавца, злого человека» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Загребин 1992, с. 249], доктор Соснов отвечает, что профессия врача – лечить и спасать людей.

В отличие от романа «Арлэн кутсконэз», где действие описывается как совершившееся, происходившее в прошлом, действие в драме разворачивается в настоящем времени, непосредственно происходит на глазах у зрителя, отличаясь активностью, непрерывностью, целеустремленностью, уплотненностью. Драматург Егор Загребин, раскрывая двуличную суть Световидова, концентрирует действие молодого хирурга в конце первого действия, подчинив сюжетную канву произведения углублению конфликта между героями. Его поступкам оценку дают другие герои драмы, таким образом сталкиваются жизненные позиции врачей больницы. Финальная сцена первого действия – диалог Световидова с больным Матвеевым в изоляторе больницы, раскрывает истинную суть молодого хирурга, зверскую натуру бывшего следователя. Эти герои близки по своей безнравственности: ради своей личной выгоды, из зависти или из желания опорочить доброе имя главного врача готовы оклеветать гуманиста Соснова. Для них все средства хороши.

Композиционные изменения, внесенные драматургом, – пьеса начинается и завершается похоронами главврача Соснова, – усиливают трагическое звучание произведения. Гуманист Алексей Петрович, врач по совести и долгу, умирает, карьерист и индивидуалист Георгий Световидов и его сообщники выигрывают в нравственном противостоянии. Все это – свидетельство того, как непроста жизнь. Но моральная победа остается за Сосновым. В финальной мизансцене пьесы наблюдаем наложение речи нескольких героев: Световидов произносит прощальную речь над гробом Соснова, медсестра Глаша и Фаина

ведут разговор о человечности главврача. Это многолосие воссоздает сложную картину межличностных отношений, заставляет размышлять о предназначении человека вообще.

Каков смысл названия пьесы Е. Загребин «Сюлэм куара»? Здесь важную роль играют слова главного героя Алексея Соснова. Когда Фаина спрашивает, что с ним случилось после встречи Ларивона, Соснов отвечает: «Мое сердце... дает голос» [Загребин 1992, с. 247]. И после смерти главврача Фаина слышит его голос, который сообщает: «Трезво смотри на жизнь, доченька. Твой жизненный путь начинается только сейчас. Чаще слушай голос своего сердца» [Загребин 1992, с. 282]. В заключительных сценах переплетаются скорбь, радость и лирические чувства, сменяя друг друга. В финале под звуки траурной музыки Световидов говорит прощальную речь. Фаина теряет силы, чувствует, как бьется ее сердце. Слезы обжигают лицо, ей жаль Соснова, и саму себя, она разочарована в любимом человеке. Этот плач как бы напоминает о продолжающейся жизни и необходимости верить в счастливое будущее.

В конце 1988 года коллектив Удмуртского театра начал работать над этой пьесой. Артисты заинтересованно отнеслись к постановке спектакля. Сложности возникли с оформлением декорации, но выход нашли: больница была «помещена» в жилой дом, а те действия, которые проходили на улице, были выведены на передний план сцены. Художник А. Демин выезжал для консультаций в Якшур-Бодьинскую больницу, чтобы все было правдоподобно. Режиссер Василий Ушаков знакомился с работой врачей, непосредственно выезжая в стационары и поликлиники, как в свое время автор романа Г. Красильников посещал операции в Алнашской больнице. Роль доктора Алексея Соснова играл Геннадий Соловьев. Его движения, мимика, жесты, речь в спектакле – это свидетельство того, что актер всесторонне знал дело своего героя. Петр Романов мастерски создал сценический образ высокомерного Световидова, передал его карьеризм, который ради «кресла» готов пойти на преступление. Образ молодого терапевта Фаины Ивановны ярко представила на сцене Ольга Чужанова. Актриса всю свою теплоту отдала своей героине, через нее – своему любимому. Когда становится известной ее ошибка в Световидове, у зрителей появляется чувство жалости. Отталкивающим, неблагодарным, мерзким предстает перед читателями и зрителями Матвеев: на сцене его роль сыграли актеры Леонид Романов и Вячеслав Байков. Пройдя свой жизненный путь, он и в старости опасен для окружающих. В тени таких людей, наверное, рождаются Световидовы. Другие актеры – Глаша Неверова (Г. Владыкина), акушерка Екатерина Алексеевна (В. Загуляева и В. Садаева), Сергеевна (Н. Бакишева и Р. Нефедова) – создавали сценические образы на высоком профессиональном уровне. Через второстепенных героев мы больше узнаем о Соснове: в мизансценах они проявляют свое

уважение, любовь и веру в главврача А. Соснова. В то же время у каждого из них свои проблемы, своя жизнь.

Все с нетерпением ждали премьеру спектакля, которая состоялась 20 января 1989 года. В театр пришли и медицинские работники, в их числе земляки Г. Красильникова из села Алнаши. Работники Алнашской больницы в героях пьесы узнавали живых и ушедших из жизни реальных людей, ставших их прототипами.

К сожалению, в репертуаре театра пьеса задержалась ненадолго. Хотя Егор Загребин, на наш взгляд, воплотил в сценическом мире теоретические и практические принципы трансформации прозы для сценического воплощения, однако нравственно-этические ценности главного героя романа Алексея Соснова, авторские симпатии драматурга к жизненной философии главврача оказались невосребованными обществом в конце восьмидесятых. В стране начинались другие, «световидовские», времена, лихие 1990-е годы. По мнению постановщиков, одной из существенных причин этого явилась также сложность декораций к спектаклю. Театральная труппа не смогла организовать выездные спектакли к своим зрителям по селам Удмуртии. В новом сезоне из театра ушли некоторые актеры, занятые в этой постановке. Этим завершилась жизнь спектакля на сцене Удмуртского театра.

Литература

1. Богомолова, З. А. Геннадий Дмитриевич Красильников / З. А. Богомолова // История удмуртской советской литературы: В 2 т. / Кол. авторов; ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР, НИИ при СМ УАССР. – Ижевск : Удмуртия, 1988. – Т. 2. – С. 82–108.
2. Власенко, А. Геннадий Красильников : Литературный портрет / А. Власенко. – М. : Сов. Россия, 1981. – 176 с.
3. Загребин, Е. Е. Сюлэм куара / Е. Е. Загребин // Катанчи усьтйське : Пьесаос / люказ И. М. Васильев. – Ижевск : Удмуртия, 1992. – С. 234–283.
4. Красильников, Г. О романе «Начало года» : выступление по телевидению / Г. Красильников // Красильников, Г. Д. Тонэн кылысько. Повесть, очеркъяс, статьяос, гожтэтъяс / Г. Д. Красильников. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – С. 194–197.
5. Федорова, Л. П. Художественный текст : путь к читателю = Чеберлыко гожтослэн лыдзись доры сюресэз : учеб. пособие / Л. П. Федорова. – Ижевск : Удмуртский университет, 2020. – 230 с.

3.2. Мир имен в романе Г. Д. Красильникова «Арлэн кутсконэз» (Арекеева С. Т.)

Nomen est omen – имя есть предзнаменование, говорили древние. Связь имени человека с его судьбой была характерна для народного сознания и традиционна для философской мысли XX века. В сочинениях Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Алексея Лосева, связанных с разработкой философии имени, проводилась связь между словом, именем и судьбой. «...возникающая на базе бытийности и энергийности мистическая содержательность слова преобразовывалась в имени человека в своеобразную формулу его судьбы. Таким образом, с именем соотносились не только проблема понимания, но и проблема познания (как познания своей онтологической сути и самопознания), спроецированная на идею самореализации (судьбы)» [Мущенко 2000, с. 154]. П. Флоренский говорил о «магической мощи» личного имени человека, об имени как творческой формуле личности, как «фокусе исторической воли народа» и конденсаторе его «душевной жизни» [Флоренский 1990, с. 265]. По С.Н. Булгакову, «имя есть сила, корень индивидуального бытия...»; «имя (новое) всегда имеет тот или иной изначальный смысл, есть слово, есть предикат, есть идея»; «имя есть энергия, сила, семя жизни» [Булгаков 1998, с. 239–240, 241, 243]. П. Флоренский, говоря о взаимодействии человека с именем, отрицал фатализм: «Имя действительно направляет жизнь личности по известному руслу и не дает потоку жизненных процессов протекать где попало. Но в этом русле *сама* личность должна определить свое нравственное содержание. Если имя есть ритм жизни, то разве данный ритм, при всей своей определенности, мешает наполнить этот ритм различными гармониями, до противоположности?». Философ признает, что «даже точно очерченное, имя предоставляет бесконечные возможности нравственных проявлений». Имена, по П. Флоренскому, «такие произведения из произведений культуры. Высочайшей цельности и потому высочайшей ценности, добытые человечеством». Оспаривая случайность литературных имен, он пишет: «Кто вникал, как зачинаются и рождаются художественные образы и каково внутреннее отношение к ним художника, тому ясно, что объявить имена случайными кличками, а не средоточными ядрами самых образов, – все равно, что обвинить в субъективности и случайности всю словесность, как таковую, по самому роду ее» [Флоренский 1993, с. 90, 92, 75, 25].

Имеется целый ряд серьезных исследований, посвященных собственным именам в художественной литературе. Исследователи, рассматривающие поэтику имен, выделяют такие их функции, как социально-оценочные и контекстно-стилистические, характерологические, номинативные, идеологические, эстетические, символические, концептуальные, композиционные, очевидно, имя на

самом деле является полифункциональной поэтической категорией. При этом учитывается этимология имени, его звуковой рисунок, ассоциации с другими литературными героями (память предшествующих употреблений), форма (подача, обыгрывание) и т. д. [См.: Никонов 1971, с. 407–419; Коршунков 1998, с. 3–10; Синенко 1995, с. 14–22; Кривушина 1987, с. 196–209; Карпенко 1986, с. 34–40 и др.].

В удмуртском литературоведении работ в сфере литературной антропоники практически нет. Особенно интересны принципы конструирования именной системы и ее функционирования в романе Г. Д. Красильникова «Арлэн кутсконэз» («Начало года», 1965).

Ономастическое пространство романа составляют такие имена, как Алексей Петрович Соснов, Георгий Ильич Световидов, Фаина Ивановна Петрова, Глаша Неверова, Лариса Михайловна Преображенская, Матвеев Илларион Максимович, Римма Замятина, Полина Ивановна, Тамара, Екатерина Алексеевна, Васса Степановна и другие. Примечательно, что именно с этими именами прочно ассоциируются персонажи Г. Красильникова в читательском сознании современника. Ю. Карпенко пишет: «Некоторые исследователи говорят о невозможности замены имен хорошо известных литературных персонажей. Но следует различать невозможность действительную, мотивированную художественной логикой произведения, и невозможность мнимую, возникающую лишь потому, что произведение уже написано» [Карпенко 1986, с. 36]. Однако в реальности трудно объективизироваться, когда на героев смотришь сквозь призму их устоявшегося имени.

Закономерен вопрос, бессознательно-случаен ли был выбор имен в романе Г. Красильникова или они сознательно-кропотливо подобраны автором? Откровенно «говорящих», тем более «кричащих» имен в тексте нет. Важно заметить, автор использует в романе редко встречающиеся, не самые употребительные в то время (в конце 1950-х гг.) имена. Прежде всего, это красивые женские имена – Фаина, Римма, Полина, Лариса, Глаша. Возможно, редкость имен изначально подразумевала индивидуализацию героев. Кроме того, текст убеждает, что сами персонажи не равнодушны к своим или чужим именам: употребление имени, отношение к имени так или иначе характеризует их позицию. Например, Соснов, подбадривая маленькую пациентку Римму, отвлекая ее боли и страха, говорит: «<...> Римма? Ого, кы́че чебер ним!» («Римма? Ого, какое красивое имя!» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Красильников 1965, с. 11]. Когда врачам не удастся спасти девочку, звучное, запоминающееся имя героини на стилистическом уровне участвует в создании трагического диссонанса: умирает прекрасное безгрешное дитя, свершается неспра-

ведливость. Характерно, что в переводе с римского «Римма» означает «бросание» и текстуально себя оправдывает.

В ходе исследования имен красильниковских героев была возможность учитывать некоторые версии, представленные в черновиках, блокнотах писателя. Особую ценность в этом плане представляет работа Л. Федоровой, где прослежена история создания романа Г. Красильникова «Арлэн кутсконэз» [Федорова 1999, с. 182–207].

Имя главного героя романа – Соснова Алексея Петровича – определилось с самого начала и оставалось постоянным на протяжении многолетней работы автора над замыслом романа, начиная с 1954 по 1965 год, учитывая и повесть, вышедшую в 1957 году и ряд рассказов (за исключением рассказа «Арлэн кутсконэз», где главный врач назван Василием Кузьмичом). Очевидно, писатель был убежден, что именно этот характер составляет стержень романа, и его имя найдено точно. Оно ничем не выделяется, нигде не выпирает, спокойное, без притязательности. Естественно, «Соснов» ассоциируется с сосной, означающей надежность, основательность. «Алексей», как известно, имя греческое, означает «пособитель», «помощник». Связь между именем и судьбой героя прямая в том смысле, что Алексей Соснов – целитель, настоящий врач, преданно служащий своему делу. Помимо этого, герой Г. Красильникова, именованный Алексеем, сосредотачивает в себе множество черт, которые описаны П. Флоренским. Характеризуя «Алексея», философ пишет о высоком уровне подсознательного, о неприспособленности к самостоятельному существованию в мире, о незащитности; «тихий, неактивный», «его воля не поспевает за впечатлениями его чувства» и т. д. «Бытие продувает Алексея, а он претерпевает это... Алексей словно лишен покрова, отъединяющего его от внешнего мира...»; «они (Алексеи) стараются искусственно создать себе оболочку, которой не дано им по природе, и отделить себя и скрыть себя от мира» [Флоренский 1993, с. 117–122].

Не исключено, что Алексею Соснову именно его фамилия придает необходимую твердость, которую он проявляет во взаимоотношениях со Световидовым, а также в душевной борьбе с самим собой.

В тексте есть единичные случаи фигурирования таких имен Соснова, как Олексей, Олёша-першал. Удмуртский вариант имени героя – знак его близости к народу, простым людям, которых Алексей Петрович знает по именам: «...Соснов Атабай котырысь ваньзэ пересь адямиосыз нимзыя тодэ» («Соснов всех проживающих близ Атабаева пожилых людей знает по именам») [Красильников 1965, с. 17]. Знание имен односельчан характеризует героя как человека внимательного, проявляющего уважение и заинтересованность к окружающим. Матвеев, давний «друг»-враг Соснова, попав в больницу, фамильярно обращается к нему «Петрович», демонстрируя отсутствие дистанции, пани-

братство. В этом также ощущается заискивание зависимого человека. В противоположность Матвееву Алексей Петрович обращается к нему сухо, официально, называя строго по имени-отчеству, или предпочитает вообще не произносить имени своего недруга. Таким образом он выражает не власть над больным человеком, но свое презрение и брезгливость к нему, нежелание знать. Соснов, отказывая Матвееву в имени, отказывает ему в человеческой личностной сущности, частью которого является имя: «Паймоно кадь, Соснов таки Матвеевез нимызъя уг вера. Куспазы куке-соку марзы ке вылэм шат?» («Странное дело, Соснов таки не называет Матвеева по имени. Видать что-то было между ними») [Красильников 1965, с. 76]. Соснов полагает, что называться или называть (именовать) другого нужно иметь моральное право: «Матвеевлэн ымысьтыз Полялэн нимыз маке кырсен наштам кадь кылйське, мыскыллям выллем вера: «П-поляед...». Соснов кышнозэ кемалась Поля уг шуы ни, солы со Полинька» («Имя Поли из уст Матвеева звучит как будто замаранное грязью, будто издеваясь, он произносит: «Твоя П-поля...». Соснов уже давно не называет жену Полей, для него она только Полинька») [Красильников 1965, с. 41]. Внешне суровый, строгий человек, Соснов раскрывается как нежный, заботливый муж, и эту его ипостась писатель подчеркивает через имя жены, прекрасное само по себе, к тому же ни разу не употребленное без ласкательных суффиксов: «Мон Полинькаез жоже уськытй, лэся. Полинькаез, мусо Полинькаез!» («Кажется, я обидел Полиньку. Полиньку, милую Полиньку!») [Красильников 1965, с. 155]. Имя здесь выступает как знак возвышения, вознесения, вечной благодарности, боготворения, и оно характеризует как объекта, так и субъекта антропонимического сознания. Форма обращения Соснова к жене – Полинька (Поленька в русском варианте романа) – в удмуртской среде скорее исключение, чем норма, и она придает героям «русскость».

Что касается героя по имени Илларион Максимович Матвеев, то, вспоминая совместные молодые годы, Соснов называет его Матвеев Ларка. Очевидно, что здесь не просто воспроизводится дружеское имя сверстника. Трансформация торжественного, звучного «Илларион» (в переводе с греческого «тихомирный, радостный») в «Ларку» на стилистическом уровне означает уничтожение, низведение героя. В черновиках писателя герой, отдаленно напоминающий будущего Матвеева, называется Морозовым. Трудно предположить, чем была вызвана замена фамилии (возможно, фонетическое звучание «Матвеев» показалось более подходящим), но более любопытным является факт его предварительного именованья Лаврентием, именем, ассоциирующимся с Лаврентием Берия [Федорова 1999, с. 204]. Учитывая, что в 1937 году Матвеев участвовал в репрессивных мероприятиях, писатель скорее всего намекал именно на эту

параллель, однако в конечном случае отказался от этого варианта, по какой-то причине решил избежать прозрачно-«говорящего» подтекста.

Другой значимый персонаж романа – Георгий Ильич Световидов. Его имя играет в романе концептуальную роль, в том числе и история переименования героя. Во всех черновых вариантах герой от начала до конца фигурирует как Рево Ильич (Иванович) или Голубев. В конечном итоге он входит в текст как Георгий Ильич Световидов, но история с Рево является значительным эпизодом в сюжетной ткани произведения и немаловажным фактом биографии героя.

Выбор Ильей Световидовым необычного имени для своего сына, Рево, автор объясняет следованием моде. «Озы огшоры гуртьёсын будйзы азьвыл ноку кылылымтэ нимъёсын пинальёс: Германъёс, Адольфъёс, Майяос, Октябринаос, Кимъёс... Пичи дыръязы соослы Гера, Адик шуыса вазылызы, нош ар ортчемья, соос будйзы, воргоронъёс луизы, соослы атай нимынызы вазылытэк уг луы ни вал: Адольф Иванович, Октябрина Митрофановна, Герман Сидорович» [Красильников 1965, с. 54–55] («...в соседних домах заливались плачем, пачкала пеленки или уже ковыляли на своих еще нетвердых ножках, затевали первые драки многочисленные Германы, Адольфы, Октябрины, Кимы... В их метрических справках значились диковинные для этих мест сочетания имен и отчеств: Адольф Герасимович, Октябрина Митрофановна, Герман Сидорович...») [Красильников 1968, с. 62]. Реальный абсурд нарекания детей в 1920–30-е годы отражен в научных работах В. А. Никонова, Л. В. Успенского и других, где приводятся такие примеры имен, как Авангард, Альянс, Герб, Электрификация, Энергия, Идея, Трактор, Владлен, Ким, Вилор, Ревмир, Нинель, Непрерывка [Никонов 1974, с. 156; Успенский 1994, с. 78].

Имя Рево характеризует не только фанатизм отца, стремящегося таким образом показать свою любовь к революции (в русском переводе введена дополнительная мотивация: старший Световидов – историк), но оно действительно моделирует судьбу своего носителя. Несуразное имя, во-первых, оправдывает себя тем, что мальчик растет плаксивым: «...пичи Рево туж бёрдйсь вал...» [Красильников 1965, с. 55]. В русском переводе автор усиливает этот момент, обыгрывая «Рево» с «рёва»: «Мальчишки на улице дразнили его «Рёвой», в связи с чем он и в самом деле частенько являлся домой зареванным» [Красильников 1968, с. 63]. Согласно сюжету, Рево, «задуманный» как часть «Революции» («Рево»+«Люция»), остается «половинчатым»: сестру, родившуюся значительно позже, называют Лидией. Возможно, в подтексте «половинчатость» героя – знак его нравственной ущербности, как и отказ от имени, данного отцом, который может быть прочитан как отказ от отца: «Атайзэ ас понназ йыркурэн малпалляз: мукет ним но шедьтымтэ, чертлы-а кулэ луэм солы Рево!...» («Об отце думал со злостью: другое имя не мог подобрать, на черта ему сдалось Рево»)

[Красильников 1965, с. 58]. Необычное, смешное имя, придуманное отцом, как и сама судьба отца, попавшего в плен, напрямую влияют на формирование человека-изгоя, обуреваемого жадной мести. Половинчатость героя наблюдается и в том смысле, что ему не дано обрести целостности даже в любовных отношениях. Чтобы воссоединиться со своей половиной, он должен уступить своей уникальности, неповторимости, избранности.

В переводе на русский язык автор усиливает момент противопоставления Рево Световидова и Георгия: «Постепенно стерлись и исчезли красивые, туманно-радужные видения, которые когда-то приводили в восторг Рево Световидова. Будущий хирург Георгий Световидов теперь уже совершенно ясно и трезво понял, что никакого сверхгероя из него не получится и что никто не собирается носить его на руках и осыпать цветами» [Красильников 1968, с. 69]. С. Булгаков считает, что «переименование есть новое рождение, предполагающее либо смерть старого, либо, во всяком случае, духовную катастрофу, изменение не темы, но типа, характера развития» [Булгаков 1998, с. 258]. Имя Георгий в переводе с греческого означает «земледелец». Однако, герой романа в поведении, манерах исповедует внешний лоск, интеллигентничанье, аристократизм, показную утонченность. В сознании читателя «Георгий» соотносится с «победитель» (от Георгий Победоносец?). В этом смысле индивидуализм героя, его желание не сливаться с толпой, любым путем выделяться из нее реально сочетается с «Георгий», которое фонетически перекликается с «гордый». Фамилия Световидов, конечно же, ассоциируется с «свет», «светлый» («видеть свет»? «вид света»? сочетание Георгий Световидов в таком случае может читаться как «земной свет»?). Наверняка, автор сознательно образует огромный зазор между звучно-торжественной, светлой фамилией героя и его нравственным уродством. Как уже отмечалось выше, в черновиках герой «идет» как Голубев [Федорова 1999, с. 194]. Если Голубев от «голубь», то голубиная кротость, чистота, видимо, тоже должны были диссонировать с внутренней ущербностью героя. Но автор, ономастически шлифуя своего персонажа, выбрал Световидов. Благородная, благозвучная фамилия, многосложность придают ей размах: носителем ее должен быть избранный, особенный человек. Возможно, сыграло значение и то, что Световидов и Соснов начинаются с одинаковой буквы, это можно расценивать как фонетический намек на зеркальную противоположность героев. В любом случае, читательская публика восприняла явление, выраженное через образ Световидова, как художественное открытие, и «световидовщина» перешла в разряд нарицательного.

Любопытно, что Георгий Ильич Световидов называет Соснова Ионычем («Ионыч секунда, то бишь Ионыч второй»). Однако его так называемое антропонимическое творчество скорее служит самохарактеристике. Это реклама своей

начитанности, ложнотрактуемого умения разбираться в людях и, наконец, это авторский намек на перекличку с А. Чеховым.

Переходя к имени Фаины, заметим, что в черновиках встречаются такие заготовки, как Оля, Фаина Сергеевна. Окончательный вариант имени – Фаина Ивановна Петрова. Можно предположить, что автор выбрал вариант, когда в антропонимической формуле, куда входят частопотребительные и менее колоритные фамилия и отчество – Петрова, Ивановна, акцент падает на имя. Кроме того, наблюдается фонетическое созвучие имени и отчества: Фаина Ивановна. «Фаина» в переводе с греческого «сияющая, являющаяся». Этимология имени в данном случае оправдывает себя: Фаина – девушка, сияющая юностью, чистотой, но сияние ее тихое, внутреннее. «Фаина» также соотносится с «фауна», означая естественность, безобидность, незащищенность героини. В тексте встречаются такие формы имени как Фаина, Файка, Фаиночка, Фаина Ивановна, Петрова. В частности, через них проявляется социальный статус героини: «ачиз Фаина нуналлы быдэ ёкна укмыс часысен Фаина Ивановна луэ, врач-терапевт Фаина Ивановна Петрова» («Фаина ежедневно с девяти утра становится Фаиной Ивановной, врачом-терапевтом Фаиной Ивановной Петровой») [Красильников 1965, с. 4]. Фаина имеет отношение к собственному восприятию себя, Фаина Ивановна – к восприятию других. Варьирование именованья зависит именно от субъекта сознания. В тексте есть любопытный эпизод, когда Фаину вызывают к больной на дом. Урванцева – мнимобольная, уставшая от безделья, скучающая, избалованная жена начальника. Пожалуй, это единственный случай в произведении, когда героине дана «открытоговорящая», с негативным оттенком фамилия: Урванцева – от «урвать»(?). За время разговора Урванцева успевает назвать Фаину: Фаиной Ивановной, Фаиной Семеновной, Фаиной Сергеевной, Фаиной Сидоровной (в русском переводе – Фаиной Степановной). Небрежность к чужому имени, конечно же, подчеркивает сосредоточенность героини только на себе самой, любимой, ощущающей себя центром всего. Причем, автор (сознательно или бессознательно) вкладывает в уста Урванцевой все более дисгармонирующие сочетания имени и отчества.

В рассказе «Мурт сюлэм» («Человек редкой души») героиня, «повторяющая» Фаину, носит имя Зоя – Зоя Ивановна. Почему на фоне сохраненных имен Соснова Алексея Петровича и Световидова Георгия Ильича автор переименовывает героиню? Впрочем, как и в рассказе «Гурезе тубон» («Марина»), правда, здесь изменены имена обоих героев: Фаина – на Марину, Георгий – на Олега. Возможно, автор сознательно шел на этот шаг, подчеркивая самостоятельность, автономность своих маленьких творений – «осколков» большого эпического произведения; сохраненные же без изменения имена подчеркивали связь между частями и целым. Что касается непосредственно имени Зоя, этот вариант не мог

войти в роман по ряду причин. Во-первых, мешает ассоциация с образом Зои Кабышевой; во-вторых, «Зоя» («жизнь» в переводе с греческого) семантически исключает ученичество, наивность, слепую доверчивость, неопытность, непосредственность – те качества, которые воплощает в себе героиня Г. Красильникова.

Остановимся кратко на имени Глаши Неверовой. Звуковая инструментовка имени Глаша служит тому, что создается образ мягкосердечной, женственной героини. Из контекста ясно, что Глаше не характерна яркая, красивая внешность, но она добра и участлива к другим вплоть до самопожертвования. Таким образом, сущность героини не совпадает с семантикой, заложенной в имени: Глаша – греч. «глубокая, изящная, стройная, гладкая». Как известно, у Г. Красильникова есть одноименная героиня из романа «Тӧлсяська» («Пустоцвет»). Очевидна противоположность женских образов, созданных примерно в одно время: Глаша из романа «Тӧлсяська» имеет видную внешность и ориентирована исключительно на собственное счастье. В конечном итоге автор меняет их местами: Глаша Неверова, не верящая в свое женское счастье, близка к его обретению, а счастье Глаши Кабышевой зыбко, не надежно. В таком случае характерологическая роль имени, сознательный его выбор автором подвергается сомнению. Но, возможно, автор предпринял прием противопоставление героинь, создал эффект контраста, хотя прямых доказательств тому нет. И, возможно, в данном случае особое дифференцирующее значение можно придавать фамилиям героинь. Как объясняет М. Атаманов, имя «Кабыш» тюркского происхождения и означает «есть-пить, закусывать; хватать, брать» [Атаманов 1990, с. 224]. Фамилия Кабышев, видимо, призвана выразить «хватательный» феномен как старших Кабышевых из повести «Старый дом», так и молодой невестки Глаши. (Известно, что в черновиках этот персонаж фигурирует под именем Юля, но автор, по неизвестной нам причине, отказался от этой версии).

Поразмышляем об имени Ларисы Преображенской. Лариса, что означает «чайка», в русской литературе ассоциируется с героиней А. Островского из «Бесприданницы», Б. Пастернака из «Доктора Живаго». В удмуртской литературе, помимо героини Г. Красильникова, Лариса фигурирует в одноименном рассказе Т. Архипова. В общем, используется крайне редко. Чувствуется некая чуждость имени для персонажей удмуртской литературы. Однако, для героини Г. Красильникова, «чужеродной» для своего окружения, она как нельзя кстати. Лариса Преображенская, так же как и Георгий Световидов, держится особняком, дистанцируясь от других. И имена их как нельзя более соответствуют друг другу. Но как выясняется, духовное родство героев оказывается мнимым, потому что Лариса замкнута в себе от пережитого несчастья, за ее презрительно-высокомерным поведением скрывается ранимый, одинокий человек, и в отли-

чие от Световидова она не способна на низменный поступок, не обременена тщеславными помыслами, коих цель оправдывает средства. Имя Ларисы Преображенской гармонирует с красивой, гордой, породистой женщиной; аллитерирующее «р» придает имени и отчеству дополнительную грацию. Помимо всего, «нездешняя» фамилия, видимо, является знаком ее предыдущей биографии, замужества.

Суммируя вышесказанное, можно сделать заключение о том, что в романе Г. Красильникова «Начало года» в основном используются имена с незамечаемой, «погашенной» этимологией, и вряд ли можно предположить, что автор сознательно ориентировался на их значения на греческом и римском языках. Однако характеры и судьбы персонажей были задуманы таким образом, что требовали конкретных имен с определенным фоническим звучанием, формой, сочетанием, т. е. характер диктовал имя, а имя – характер и судьбу. Сфера, которую изображает автор в своем романе, тип героев и их взаимоотношений объясняют обращение к интеллигентным именам и их формам, что особенно заметно в сравнении с именами персонажей из рассказов, повести «Тонэн кылисько» («Остаюсь с тобой») и других. Наблюдения позволяют предположить, что в ряде случаев автор просчитывает целесообразность выбора того или иного имени, чему свидетельство, например, расхождения в именовании героев в начале и конце работы над романом, в черновиках и окончательном варианте произведения. Для реализации связи имени и персонажа служит все пространство текста. В том числе прослеживается далеко не безразличное отношению самих героев к своим и чужим именам; их манипуляции с именами: переименование, применение псевдонима (Костя Краев-Бигринский), наделение кличкой (Пис). Как настоящий художник, Г. Красильников не мог пройти мимо концептуальных, художественно-стилистических возможностей, которыми обладают имена собственные; их эстетическая система подчинена в романе решению художественно-этических задач.

Литература

1. Атаманов, М. Г. Удмурт нимбугор=Словарь личных имен удмуртов : Около 6800 имен / М. Г. Атаманов / УИИЯЛ УрО АН СССР. – Ижевск : УИИЯЛ, 1990. – 396 с.
2. Булгаков, С. Н. Философия имени / С. Н. Булгаков. – СПб. : Наука, 1998. – 446 с.
3. Карпенко, Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
4. Коршунков, В. А. Гоголевский Акакий Акакиевич имя и судьба / В. А. Коршунков // Русская речь. – 1998. – № 3. – С. 3–10.

5. Красильников, Г. Д. Арлэн кутсконэз: Роман / Г. Д. Красильников. – Ижевск : Удмуртия, 1965. – 192 с.
6. Красильников, Г. Д. Начало года : Роман / Г. Д. Красильников. – Ижевск : Удмуртия, 1968. – 224 с.
7. Кривушина, Е. С. Поэтика имени собственного / Е. С. Кривушина // Кривушина, Е. С. Французская литература XVII–XX вв. : поэтика текста / Е. С. Кривушина. – Иваново : Иван. гос. ун-т, 2002. – 209 с.
8. Мущенко, Е. Имя и судьба в художественном сознании А. Платонова / Е. Мущенко // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. – М. : ИМЛИ РАН: «Наследие», 2000. – 960 с.
9. Никонов, В. А. Имена персонажей / В. А. Никонов // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. – Л. : Наука, 1971. – С. 407–420.
10. Никонов, В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – М. : Наука, 1974. – 278 с.
11. Синенко, В. С. Имя и судьба / В. С. Синенко // Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 14–22.
12. Федорова, Л. П. «Арлэн кутсконэз» романэз гожтон история / Л. П. Федорова // Удмуртская литература XX века : направления и тенденции развития: учеб. пособие. – Ижевск : УдГУ, 1999. – С. 182–207.
13. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М. : Изд-во «Правда», 1990. – 448 с.
14. Флоренский, П. А. Малое собр. соч. Вып. 1. Имена / П. А. Флоренский. – М. : ТОО Купина, 1993. – 319 с.
15. Успенский, Л. В. Ты и твоё имя / Л. В. Успенский. – Волгоград, 1994. – 62 с.

3.3. Художественно-публицистическое освоение действительности

3.3.1. Жанр прозаической миниатюры в творчестве В. Широбокова (Максимова О. М.)

Особенности жанра миниатюры в удмуртской прозе «шестидесятых-восьмидесятых» есть смысл рассмотреть на примере творчества В. Г. Широбокова (1919–1991). Жанр миниатюры в удмуртской литературе не столь сильно развит как рассказ или очерк. В творчестве В. Широбокова происходит своеобразная эволюция очерка в жанр миниатюры. Этот автор модифицирует жанр удмуртского очерка, насыщая его, прежде всего, лирическим началом, обусловленным

обращением писателя к разработке темы «человек и природа». Следует отметить, что единого определения жанра миниатюры в отечественном литературоведении нет. В словарях литературоведческих терминов, литературных энциклопедиях миниатюра характеризуется как маленькое по объему, композиционно и содержательно завершенное произведение, заключающее в себе мысль широкого обобщения [см.: Дынник 1925; Левицкий 1967].

Во второй половине XX века в удмуртской читательской среде обрели популярность книги В. Широбокова «Бадзым сюрес» («Большая дорога», 1950), «Мынам республикае» («Моя республика», 1960), «Зечбур, чукна!» («Здравствуй, утро!», 1968), «Ошмес жильыртэ ваньмызлы» («Родник журчит для всех», 1980). Широбоковская очеркистика отражает тенденцию актуализации в удмуртской прозе лирического начала, ее постепенный отход от изображения «чисто» производственной проблематики к более широким обобщениям. Многие публицистические произведения В. Широбокова написаны в жанре «безадресного» очерка, они дают автору возможность свободы выбора художественно-образительных средств и приемов. Поэтому их жанр сложно определить и обозначить.

Лирико-публицистическая специфика прозы В. Широбокова не всегда находила объективную оценку в критике тех лет. Например, А. Писаревым был дан негативный отзыв очерку «Мынам родинае» («Моя родина»), включенному в книгу «Бадзым сюрес». «Автор (В. Широбоков – О. М.) ни слова не сказал о руководящей роли большевистской партии в жизни нашей страны <...>. В очерке нет даже упоминания о послевоенной сталинской пятилетке, о великих стройках <...>. Изображение конкретных примет времени подменено в этом очерке напыщенной риторикой и декларативными фразами» [Писарев 1951].

Важнейшее значение для развития удмуртской публицистической прозы 1960–1980-х гг., как отмечалось выше, имело художественное осмысление В. Широбоковым связи человека и природы. Отличие его проблемных очерков в том, что автором в качестве экспозиции используется пейзаж. Именно пейзаж является в широбоковской публицистике художественным приемом, выступающим в роли связующего элемента, объединяющего текст в единое целое. Общественно-социальные явления, производственные конфликты, бытовые ситуации в его произведениях осмыслиют через аналогии с природным миром. Ряд очерков В. Широбокова можно назвать своеобразными «природными зарисовками», в которых изображен «кусочек» реальности в ее фактическом проявлении. Очерк «Беризь арама» («Липовая роща») посвящен мастерству пчеловода, работа которого требует от человека максимальной самоотдачи, глубоких знаний, широкого кругозора. Произведение характеризуется замедленным ритмом повествования, оттеняя мысль о том, что главным во взаимодействии пчеловода

с природой является труд. Изображая человека в любви к природе и труду, автор совершенно ненавязчиво передает связи пчеловодческого труда с традициями народа, с древними национальными обычаями. Все это напоминает читателю о вечных ценностях жизни.

Совмещение поэтичности повествования и публицистического авторского самовыражения характерно для очерков, вошедших в сборник «Мынам республикае». После выхода этой книги известный критик Ф. Ермаков писал, что В. Ширококов «открывает в удмуртской литературе новые жанровые образования, близкие стихотворной прозе» [Ермаков 1961]. И далее: «Ширококов может воспеть узнаваемый и известный факт, доводя до глубины души. Каждая его строка удивляет читателя поэтическим звучанием» [Ермаков 1961]. Мир природы писатель объясняет с точки зрения народной философии. Эти природные зарисовки – не просто описания прогулок автора по лесу или деревенским окраинам, но обсуждение социальных, исторических проблем с позиции рядового человека.

В основе очерка-миниатюры «Шыпырто кызыпуос» («Шепчутся березы») – знания автора об истории Сибирского тракта, прозванного в народе «дорогой слез», поскольку построен на костях крестьян. Свидетели этому – старые при трактовые березы. Из небольшого произведения читатель узнает ценные факты об удмуртском «участке» Сибирского тракта: по этой дороге отправлены в ссылку Радищев и декабристы; в пересыльном пункте села Дебесы переночевал Чернышевский.

Любовь к родине, по мысли писателя, начинается как с глубоких исторических знаний, так и с понимания, ощущения малых бытовых явлений. Например, с умения слышать и слушать весеннюю песню жаворонка. Тонкого созерцания над утренней трелью жаворонка исполнен очерк-миниатюра «Тюрагай» («Жаворонок»). Перевести этот текст, впрочем, как и другие произведения В. Широкова, очень сложно. Попробуем привести цитату в оригинале и дать ей буквальный перевод: «Їукна нырысетй тылсиос чильырало ке, тюрагай но карысьтыз вырзе, тюак жутске, вориньяськись омырез портыса, чагыр инме тубе, кыче ке адзонтэм вотэс нюжа борды думиськыса музэн зечыра но зечыра, чипчирган куараеныз тюрдетэ но тюрдетэ. Ачиз умой-умой уг но адскы ни, нош тюрдетэмез музьем вылэ жильдйське но жильдйське» («Жаворонок покидает гнездо, как только забрезжут первые утренние лучи солнца. Просверлив перламутровый воздух, он стремглав взмывается в небесную синь, раскачивается и раскачивается, как будто привязан к невидимой паутине, и заливадается трелью чипчиргана. Самого не видно, а трель все сыплется и сыплется на землю» – удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора) [Ширококов 1960, с. 150].

Такого плана очерки-миниатюры несут читателю много познавательного, будят в нем добрые переживания. Широбоковские произведения отличаются единством документального и эстетического начал. Показательна миниатюра «Сюрес» («Дорога»), вошедшая в книгу «Зечбур, чукна!». Авторское восхищение обычной пешеходной тропой передается посредством внутренней энергии повествования, своеобразным зрительным рисунком: «Сюрес шулдырьяське но соин чюш ик туж трос ужа. Ойтөд, дунне вылын со мында ужась вань-а меда. Уй но нунал, тол но гужем – со ялан гуретэ, шитыртэ, зыкыртэ, кырза но маде» («Тропинка веселится, но, вместе с тем, и работает много. Не знаю, трудится ли столько кто-нибудь на свете. Днем и ночью, зимой и летом – она рокочет, звучит, скрипит, поет, рассказывает») [Широбоков 1968, с. 49]. Особенно виртуозно выписаны природные этюды удмуртского края в миниатюрах «Ворекъян» («Мерцание») и «Юос» («Хлеба»), которые также вошли в сборник «Зечбур, чукна!». Образно, языком живописца-художника рассказывает писатель о постижении человеком глубинных тайн природы, ее секретов и богатств, воспекает трудовые будни хлебопашца-крестьянина.

Миниатюры-очерки В. Широбокова в целом воссоздают живой портрет удмуртского края, продуцируя в себя жанровые признаки новеллистического очерка, эссе, этюда, путевого, проблемного, портретного видов очерка. Обогащение прозаиком содержательных и структурных элементов традиционного удмуртского очерка требует серьезного изучения.

Литература

1. Дынник, В. Миниатюра / В. Дынник // Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1 / ред. Н. Бродский, А. Лаврецкий, Э. Лунин и др. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 443–445.
2. Ермаков, Ф. К. Шаермес данъясь книга / Ф. К. Ермаков // Советской Удмуртия. – 1961. – 14 апр.
3. Левицкий, Л. А. Миниатюра / Л. А. Левицкий // Краткая литературная энциклопедия / глав. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 4: Лакшин – Мураново, 1967. – 844 с.
4. Писарев, А. И. Очерки Василия Широбокова / А. И. Писарев // Удмуртская правда. – 1951. – 16 сент.
5. Широбоков, В. Г. Зечбур, чукна! : Очеркёс но веросьёс / В. Г. Широбоков. – Ижевск : Удмуртия, 1968. – 96 б.
6. Широбоков, В. Г. Мынам республикае / В. Г. Широбоков. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1960. – 152 б.

3.3.2. Человек труда в портретных очерках писателя и публициста С. Самсонова (Максимова О. М.)

Удмуртский литературный процесс 1960-х – начала 1990-х годов в читательском представлении, прежде всего, связан с именем Семена Александровича Самсонова (1931–1993). Наряду с созданием широко известных рассказов, повестей и романов, он вошел в историю национальной литературы как один из лучших публицистов, написавших галерею портретных очерков, в которых особое место занимает образ человека труда.

С. Самсонов – автор восьми очерковых книг. Большая часть его публицистических произведений тесно связана с родным для писателя Малопургинским районом Удмуртии, с реальными судьбами его знаменитых земляков. Собратья по перу с любовью вспоминали [Воспоминания о Семене Самсонове 2000], что писатель стремился воссоздать образ литературного героя, отражающего глубину народного духа. Не случайно самсоновские персонажи воплощают в себе характерные черты той эпохи.

Для воссоздания образа руководителя, вышедшего из недр народа и находящегося в гуще народной жизни, С. Самсонов избирает художественную форму, являющуюся для удмуртской литературы во многом новаторской. Речь идет о том, что ряд очерков С. Самсонова можно называть портретами-мозаиками, составленными из различных фрагментов, эпизодов, событий, взятых из трудовых будней героев. Такой прием позволил писателю рассмотреть образ современника в «каждодневных ракурсах», показать сложности и противоречивости эпохи. Для этих очерков характерно соединение публицистического анализа, направленного на изучение положения дела в той или иной сфере народной жизни тех лет, с увлекательным рассказом про личностные качества характера конкретного руководителя. Так, одним из самых интереснейших примеров самсоновских «портретов», обобщающих опыт внедрения новых методов работы в сельском хозяйстве «семидесятых-восьмидесятых», являются очерки, вошедшие в книгу «Їук жӱрдон» («Утренняя заря», 1983).

Процесс становления С. Самсонова-портретиста, формирование у него начальных публицистических умений хорошо «запечатлел» очерк «Казанка шур дурын» («На берегу реки Казанки»), включенный в книгу «Льӧмпу сяськая» («Цветет черемуха», 1961). Одним из первых в удмуртской литературе начинающий писатель обратился к воссозданию образа женщины-руководителя; произведение посвящено председателю колхоза «Гигант» Кизнерского района Удмуртии Анастасии Ильиничне Щербаковой. Следует отметить, что этот очерк впоследствии в доработанном и «продолженном» виде вошел в книгу

«Адямылы но бурдьёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья», 1991) и вышел уже под названием «Куамын вить ар ортчыса» («Спустя тридцать пять лет»). Цель «нового» очерка – изобразить индивидуально-личностные начала в человеке, используя художественные, психологические возможности публицистического жанра. Сопоставляя внешние черты и внутреннее состояние героини, писатель стремится раскрыть особенности ее нравственно-психологического, эмоционального мира. Если раньше С. Самсонов больше внимания уделял воссозданию типа, т. е. представителя определенного сословия или профессии, здесь же он направляет усилия на то, чтобы показать разнообразные личностные свойства и черты характера деловой женщины. Представлен портрет человека, у которого за тридцать пять лет почти не изменились жесты, взгляд, осанка, но герой окреп внутренне, появилась сложно объяснимая словами житейская женская мудрость. Обратимся к фрагментам из текста: «Шоро-куспо мугорыз ёжытак лаптыргес луэмын шат, азыло питрес ымнырыз собере токольскемынгес но аслыз гинэ кельшись пужыосыз, ёыжытэсэ бездыны сётытэк, мусо возё. Ёмпушьёсаз но азыло сямен палышан чильпыра, паськытэсэ курень синьёсыз шунытэсэ, сзэсэ» («Средневатый рост стал несколько приземистей, круглое лицо чуть пополнело, но идущие ее личику веснушки, не давая поблекнуть румянцу, продолжают «держаться» это лицо милым. Как раньше светится на губах улыбка, большие карие глаза теплые, живые» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Самсонов 1991, с. 189]. Психологическую характеристику «дают» монологи-признания самой Щербаковой: «Оломаиз оломар, со колхоз понна али но мынэсьтым кин ке маке юасез вань потэ» («Мне все не по себе, до сих пор кажется, я перед кем-то в ответе за тот колхоз, вроде с меня кто-то что-то спрашивает») [Самсонов 1991, с. 189].

Многие особенности самсоновского портретного очерка обусловлены тем, что образы центральных героев в них раскрыты посредством изображения их взаимоотношений со второстепенными героями или сквозь призму восприятия другого персонажа. К примеру, знакомство с героем очерка «Чильтэр пужыос» («Кружевные узоры»), из названной выше книги «Ёук ёардон», начинается с «подаваемого» внешнего портрета Николая Ивановича: «Вылаз фуфайкаен со, лыз брюкиен, пыдьёсаз – кирзовой сапег» («В фуфайке он, в синих брюках, на ногах – кирзовые сапоги») [Самсонов 1983, с. 42]. Одновременно с внешним видом писатель исподволь начинает обращать внимание читателя на внутреннее состояние героя: «Ёмнырыз малы ке кузялэсгес луиз кадь... Чагыр синьёсыз кытын ке палэнын утчасько кадь» («Лицо его почему-то будто вытянулось... Голубые глаза словно ищут что-то вдали») [Самсонов 1983, с. 42]. Подкрепляя те или иные суждения конкретными фактами, публицист ведет рассказ

о славном деревенском умельце, звеньевом-трактористе Переверзеве, испытывая при этом нескрываемую гордость и уважение к своему герою.

Важно то, что С. Самсонов, создавая литературный портрет известного человека, стремится избежать распространенного в те годы приема идеализации образа положительного героя. Чтобы оживить такого героя, С. Самсонов нередко вводит в текст повествования разговорную, простонародную речь. А композиционное многообразие самсоновских очерков достигается путем умелого использования авторских отступлений, диалогов, монологов, описаний картин природы, воссоздания окружающей героя среды. В очерке «Пöсь сюлмын гажаса» («Пылким сердцем любя»), включенного в ту же книгу «Їук зардон», мастерски используемые детали создают внутреннюю динамику произведения: «Сылэ со (М. М. Никифоров – О. М.) тулкымьяськись ю пöлын. Сюрелась зег шепьёсты кыче ке ненег бубыли бурдьёсты музэн маялля, ас понназ маке сипыртэ... Зег шепез бадзым кыныз, кызы ке вешаськись анай музэн, туж лякыт маялтэ но пальпотэ. Собере пыдлось мур лулске» («Стоит он (М. М. Никифоров – О. М.) посреди колыхающихся хлебов. Гладит, словно нежные крылья бабочек, цветущие колосья ржи, про себя что-то шепчет... Поглаживает он колосья ржи своими большими руками, любовно, как ласкающая мать, улыбается. Затем глубоко вздыхает») [Самсонов 1983, с. 78].

Изображение природы в этом очерке, прежде всего, является приемом характеристики внутренних качеств персонажа. Автору удалось увязать «настроение» природы с эмоциональным состоянием героя. Умение С. Самсонова соединять состояние природы и человека можно показать и на примере из фрагмента очерка «Озы косйз сюлэм» («Так просит сердце»). Идет дождь, все небо затянуто серыми тучами, главный герой произведения, Вениамин, сидит дома, погружившись в «себя»: «Зор шапыкьёс, юромо солэсь сюлэмзэ кезыт вуэн пылатыны турттыса кадь, укно стекло борды шапыр вуэн гинэ йыгасько...» («Дождевые капли, как будто специально пытаются облить его сердце холодной водой, они с шумом бьются об оконное стекло...») [Самсонов 1961, с. 121]. Такого плана пейзажные зарисовки дают публицисту возможность воссоздать непосредственную атмосферу происходящего и время его действия, обрисовать условия, в которых протекают события. Это одновременно позволяет передать настроение героя и воссоздать обыденный процесс жизни.

С. Самсонов – мастер художественной детали. В его очерках есть детали, которые следуют из очерка в очерк. Одна из них – глаза. Эта деталь позволяет автору придать тексту не только ту или иную выразительность и конкретность, но и воссоздать весь облик героя, даже его биографию. Для примера обратимся к описанию героя очерка «Зеч-а-бур-а, вордскем музьеме» («Здравствуй, родная земля») из книги «Льöмпу сяськая» Семена Яковлевича: «Курень синьёсыз

мӱзмытӱсӱ адско. Сьӱд синкашӱсӱсӱ, соосты жокатыны турттыса выллем, азылань мычискемын, пурӱемын. Чиль сьӱд йырсиез пель дортӱз югектӱм, азвесаь ни» («Карие глаза его выглядят тоскливо. Черные брови, как будто пытаюсь их закрыть, подались вперед, разлохматились. Черные волосы на его висках уже поседели») [Самсонов 1961, с. 101]. Второй пример – описание глаз председателя Мокиева Василия Андреевича, героя очерка: «Вож пыр чагыр синьӱсаз пиштӱсь ӱырдыт тылгизыос гинӱ возматӱ егит задор мылкыдзӱ» («Лишь пламенные искорки, сияющие в его зеленовато-голубых глазах, отражают молодое, задорное настроение») [Самсонов 1983, с. 136–137]. Глаза, считает писатель, – согласно народной традиции – зеркало души человека.

Другая излюбленная деталь в творчестве С. Самсонова – лицо. Выражение лица самсоновского героя показывает его душевное состояние, внутренние переживания. Искусно сочетая образное повествование и логическое рассуждение, писатель в своих очерках дает не мало примеров-описаний лица человека, обретающих в тексте «созидательные» функции: «аслаз ымнырыз нош чырс палӱез куртчем кадь кисырскиз» («лицо его сморщилось, словно кислую рябину съел») [Самсонов 1961, с. 127]; «бадӱымеь кисыриосын гожмаськем ымныраз мур малпаськон» («на лице, изборожденной глубокими морщинами, серьезная озабоченность») [Самсонов 1963, с. 29]; «аслаз но ымнырыз пильмаськиз кадь» («как будто и его самого лицо стало пасмурным») [Самсонов 1983, с. 6]. М. Стюфляева верно пишет, что «не очень значительные, на первый взгляд, подробности важны для характеристики героя, так как несут концентрированную психологическую информацию» [Стюфляева 1989, с. 91].

Чтобы создать в жанре очерка психологически мотивированный, индивидуальный портрет героя, нужно обладать острым писательским зрением, наблюдательностью, художественным мастерством. Очеркист С. Самсонов умел точно запечатлевать руки человека, занятого тяжелым крестьянским трудом: «туж чуритӱсӱ, жӱтресӱсӱ луэмын пересылӱн киосыз» («затверделыми, очень грубыми стали руки старика») [Самсонов 1961, с. 106]; «бадӱымеь ӱвӱл Зинаида Дмитриевналӱн киосыз, чиньыосыз векчиеь но зӱкесь, кутыны ӱжыт чуритӱсӱ» («кисти рук Зинаиды Дмитриевны небольшие, пальцы короткие и упругие, возьмешь в руки – жестковатые») [Самсонов 1961, с. 111]. Иной «угол зрения» выбирает писатель, когда описывает руки врача, к примеру, героя очерка «Тау тынды!» («Спасибо тебе!») Бориса Ивановича: «Самой та векчи, чиед чиньыос адымилӱсӱ улонзӱ берыкто, солы выльысь синзӱ усьто». («Эти самые тонкие, художавые пальцы возвращают человека к жизни, вновь открывают ему глаза») [Самсонов 1963, с. 29]. Особое выделение С. Самсоновым такой детали как «руки» связано с его авторским убеждением, что человек является хозяином своей судьбы, которую строит собственными руками.

На всем протяжении творческого пути С. Самсонов тяготел к острой современной проблематике, к исторической конкретности, публицистичности. Очерковая проза С. Самсонова богата и разнообразна, писатель поднял удмуртскую публицистику на новый уровень, отвечающий интеллектуальным, нравственным, эстетическим запросам общероссийского читателя. Нам предстоит обратить серьезное внимание на литературное наследие этого большого мастера слова, поскольку необходимо «заново изучить и осмыслить советский опыт литературы, остерегаясь крайности и избегая нигилизма» [Зайцева 2007, с. 14]. К сожалению, многие очерки С. Самсонова пока остаются малоизученными, не введенными в научный оборот.

Литература

1. Воспоминания о Семене Самсонове : статьи, воспоминания, письма / сост. Л. Емельянов. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 128 с.
2. Зайцева, Т. И. Публицистическое слово С. Самсонова / Т. И. Зайцева // Зайцева, Т. И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.) : науч. издание / Т. И. Зайцева. – Ижевск : Удмуртский университет, 2007. – С. 14–25.
3. Самсонов, С. А. Адямылы но бурдьёс кулэ : Очеркъёс / С. А. Самсонов. – Ижевск : Удмуртия, 1991. – 368 с.
4. Самсонов, С. А. Льюмпу сяськая : Веросьёс но очеркъёс / С. А. Самсонов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1961. – 203 с.
5. Самсонов, С. А. Тау тыныд, адями! : Очеркъёс / С. А. Самсонов. – Ижевск : Удм. кн. изд-во, 1963. – 84 с.
6. Самсонов, С. А. Їук зардон : Очеркъёс / С. А. Самсонов. – Ижевск : Удмуртия, 1983. – 216 с.
7. Стюфляева, М. И. Человек в публицистике / М. И. Стюфляева. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 145 с.

3.3.3. Жанр очерка в творчестве П. Чернова (Максимова О. М.)

Петр Константинович Чернов (1936–2000) – один из влиятельных удмуртских прозаиков-публицистов второй половины XX века. Для творчества этого писателя характерен широкий жанровый диапазон, его вклад в литературу зиждется на романе «Тулъысын сйзылызь» («С весны до осени», 1989), повестях «Дор» («Родная сторона», 1985), «Кион кар» («Волчье логово», 1987), рассказах. Особое место в его творчестве занимает книга очерков «Атай музъем» («Земля отцов», 1983), внесшая существенный вклад в развитие удмуртской

публицистики. Специфика создания П. Черновым образа человека в жанре портретного очерка связана с пониманием писателя идейно-тематических и эстетических сторон этого жанра. Известный критик-«шестидесятник» А. Ермолаев писал, что П. Чернов «повестьёсын ёш ялан гожья публицистической статьяос, зырдытэсь очеркёс, данъя тыршыса но быгатыса ужасьёсты» («наряду с повестями постоянно пишет публицистические статьи, остро современные очерки, героизирует тружеников, умеющих работать старательно и хорошо» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Ермолаев 2016, с. 59]. Или другая цитата этого же критика, указывающая на эволюцию очеркового мастерства П. Чернова: «очеркьёсаз шодйськизы ини лэчытэсь, муресь малпаньёс» («в его очерках уже чувствуются актуальные, глубокие мысли») [Ермолаев 2008, с. 52]. Такого плана наблюдения при всей их верности и точности, носят лишь обобщающий характер, а по сути, как сказали выше, нет ни одной работы, посвященной анализу публицистики П. Чернова. Между тем, очерковая книга П. Чернова «Атай музьем» была тепло принята читателем-современником, нашла одобрение у широкого круга людей разных социальных категорий.

Книга «Атай музьем» представляет собой серию портретных очерков, раскрывающих судьбы известных людей в республике. Все герои книги – уроженцы Алнашской земли, с которыми, так или иначе, сводила судьба писателя. П. Черновым воссозданы литературные портреты земледельцев, врачей, артистов и других алнашцев, образы которых раскрыты через изображение наиболее значимых фактов и эпизодов биографии, жизненных обстоятельств.

Однозначно утверждать о том, что объектом портретного очерка обязательно должна быть известная широкой аудитории личность – нельзя. Героем этого жанра может стать любой человек, в судьбе которого есть что-то особо интересное, поучительное для читателя, между тем хорошо известно, что его притягивает и интересуется именно популярность персонажа. Художественно-документальные произведения о жизни и творчестве своих земляков П. Чернов создает с учетом читательской потребности, его любознательности.

Следует отметить, что при большом количестве портретных очерков, у П. Чернова наблюдается некоторое однообразие в выборе героев. Тем не менее, говорить об однообразности черновских героев, монотонности его публицистических текстов не приходится. Писатель стремится раскрыть в герое психологические особенности личности. Чаще всего при воссоздании образа неординарного человека автор во главу угла его ценностных ориентаций ставит духовное богатство. Документальные герои П. Чернова сочетают в себе моральные качества и профессионализм. К таковым, например, можно отнести очерки «Горд

солдат» («Красноармеец»), «Ваньмыз потэ пинал дырысь» («Все идет из детства»), «Сюлэмзэс калыклы сётйсьёс» («Отдающие свое сердце людям») и др.

Вошедшие в книгу «Атай музьем» очерки П. Чернова просты по сюжетному построению и художественному письму. Впрочем, основу жанра портретного очерка, как правило, составляет описание определенной жизненной ситуации героя, явно выраженной сюжетной линии здесь может и не быть. Во многих очерках книги «Атай музьем» автор выступает в роли действующего лица, то есть является своеобразным сюжетообразующим центром произведения. Писатель является свидетелем и очевидцем происходящего, очерки сопровождаются словами «я видел», «это было», «я вспоминаю», «я не забуду», «как сейчас перед глазами» и т. д. События осмысливаются с позиции автора, что подчеркивает достоверность описанного. Художественное начало портретных очерков П. Чернова определено попыткой автора создать достоверную картину реальности. Это с одной стороны. С другой – повествование от первого лица делает произведение увлекательным и познавательным.

За жизнью знакомых людей П. Чернов наблюдал долгие годы. Автор подметил и сумел изобразить тонкие детали во внешности и характере своих героев, т. е. детали, которые не заметили другие. Например, известного удмуртского писателя Г. Красильникова, героя очерка «Эшъёсын артэ» («Рядом с друзьями»), публицист характеризует следующим образом: «Мон (П. Чернов – О. М.) Геннадий Красильниковлэсь дыртыса лэсьтэм ужзэ уг тодйськы, туж вожез потыку но, со керзегъяськемзэ өз возьматъя, нокинлы секыт кыл өз вералля. Аслыз бен олокыче но, олокöня но керзег, малпаськытэк я адымиез юри вöсь карон понна верам кыльёсыз кылоно луиз» («Я (П. Чернов – О. М.) не помню, чтобы Геннадий Красильников работал спешно, суетно, даже когда сердился, он не показывал нервозность, никого не оскорблял, не говорил сердитых слов. Самому же не раз приходилось выслушивать разные несправедливые слова, сказанные или необдуманно, или специально, чтобы сделать больно») [Чернов 1983, с. 74].

П. Чернов обращает внимание, прежде всего, на наиболее важные биографические сведения героя, на его жизненный опыт, особенности профессиональной деятельности. При характеристике человека им особо учитываются духовные искания личности. Не обходит стороной писатель и обстоятельства, явившихся существенными для воспитания характера героя. Таковы очерки «Музьемлэн зумытэз» («Навар земли»), «Утчась мурт öрзэ шедьтэ» («Ищущий находит свое русло») и «Егитысен быръем сюрес» («Смолоду выбранная дорога»), героями которых стали Иван Иванович Карачев – в первом случае, Борис Авдеевич Меркушев – во втором, Юрий Васильевич Кожевников – в третьем. Описания внешнего вида этих людей умело связывается с характеристикой их ума и других природных данных. Благодаря внутренним чертам характера герои

добились успеха: Карачев – в агрономии, Меркушев стал директором Асановского совхоз-техникума, Кожевников – ректор Казанского авиационного института.

В изображении образа человека П. Чернов обращается к раскрытию таких страниц его жизни, которые помогают писателю показать процесс выработки героем гражданских качеств. В этом плане интересны очерки «Ваньмыз потэ пинал дырысь» («Все идет с детства») и «Кырзаны яратйсь мурт шудо мед луоз» («Человек, любящий петь, пусть будет счастливым»). П. Чернов публицистически исследует профессиональный рост героя, в первом произведении – художника Семена Николаевича Виноградова, во втором – всемирно известного удмуртского ученого-биолога Виктора Васильевича Туганаева. Образы этих героев «поданы» не мгновенно, они показаны в динамике, в развитии. На протяжении всего очерка, начиная с детских лет, образы персонажей дополняются все новыми штрихами. На первом плане в названных очерках – профессиональное становление человека.

Чтобы в художественном тексте нашла отражение документалистика, автору требуется много времени на изучение нужных документов, на сбор информации. Очерк об известном человеке не допускает вольного обращения с фактами, с биографиями реальных людей. С этой точки зрения интересен очерк «Гудыръяку», в сюжет которого удивительно четко вписываются написанные собственноручно воспоминания Михаила Николаевича Шахмаева, первого ответственного секретаря первой газеты на удмуртском языке «Гудыри» («Гром»). В тексте очерка – записи из удостоверений М. Шахмаева, его стихотворение. Элементы документалистики помогают П. Чернову воссоздать трудный жизненный путь национального интеллигента, боровшегося за просвещение народа.

Своеобразна композиция очерка «Пунэмзэ тырыны өз жаде» («Не уставали возвращать долги»). Источником основных сведений этого очерка стали воспоминания героев – врача и классика удмуртской поэзии Лины Григорьевны Векшиной, ее мужа Ивана Ивановича Карачева, учителя, а потом врача Анны Федоровны Федоровой (коллеги и подруги со студенческих лет Л. Векшиной), работника редакции газеты «Алнаш колхозник» («Алнашский колхозник») Людмилы Ивановны Посадовой, удмуртского композитора Геннадия Михайловича Корепанова-Камского. Кроме воспоминаний этих людей, автор мастерски ввел в текст произведения отрывки из писем большого просветителя удмуртского народа, учительницы Веры Васильевны Толстой, стихотворение Ашальчи Оки. Такие приемы позволяют персонажам раскрыться изнутри, им дана возможность самовыражения и самораскрытия.

Очерковая книга «Атай музъем» свидетельствует, что П. Чернов был тесно связан с жизнью своих героев, он стремился показать их естественными людьми, подвергнутыми сомнениям, раздумьям, колебаниям. Герои его художественно-

публицистических произведений живут и действуют, как правило, в череде ситуаций. Они влияют на обстоятельства, и ситуации влияют на то, как развиваются их характеры, меняются их жизненные взгляды.

Очерки, составившие книгу «Атай музьем», точно уловив дух времени, стали «строительным» материалом для будущих повестей П. Чернова, притягательность которых в вере автора в нравственные силы человека.

Литература

1. Ермолаев, А. А. Буйгасьтэм скулэм / А. А. Ермолаев // Инвожо. – 2016. – № 6. – 58–59-тй б.

2. Ермолаев, А. А. Пётр Чернов / А. А. Ермолаев // Ермолаев, А. А. Удмурт литературалэн азинскемез сярысь статьяос / А. А. Ермолаев, П. К. Поздеев / люказы Н. Г. Ермолаева, Е. И. Афонова. – Ижевск : Удмуртия, 2008. – 52–56-тй б.

3. Чернов, П. К. Атай музьем : Очеркъёс / П. К. Чернов. – Ижевск : Удмуртия, 1983. – 152 б.

3.4. Концепция героя в прозе и драматургии «шестидесятников»

3.4.1. Пути обновления жанра рассказа в творчестве Р. Валишина (Зайцева Т. И.)

Удмуртские ученые, рассматривая литературный процесс середины 1950-х – начала 1960-х годов, довольно единодушны в оценке этого исторического периода как определенного рубежа в развитии национальной литературы. Отечественная литература эпохи «оттепели» характеризуется в науке как фаза «деканонизации» в ней метода социалистического реализма [см.: Гюнтер 2000].

Прорыв национальной литературы на качественно иной уровень художественного развития связан в первую очередь с творчеством писателей «шестидесятников» Г. Красильникова (1928–1975) и Р. Валишина (1937–1979). В сфере изучения творчества этих писателей в национальном литературоведении накоплен большой опыт. К сожалению, не вовлеченными в научный оборот и в силу этого почти неизвестными остаются вершинные в творческом наследии Р. Валишина рассказы «Тополь куаръёс» («Тополиные листья»), «Чырс чумерен шыд» («Кислый суп с клецками»), «Тодметъёс» («Приметы»), «Тödьыгубиос» («Белые грибы»). В этих произведениях Р. Валишин проявил себя как мастер небольшого рассказа с ослабленной фабульностью, с повышенной субъективностью и усиленной ролью рассказчика, автора или героя, с пристальным вниманием к детали, текущему человеческому чувству, состоянию.

Можно найти множество точек соприкосновения валишинских рассказов с русским лирико-психологическим рассказом тех лет (Ю. Нагибин, В. Конецкий, Ю. Казаков и др.). Но наибольшую связь, пожалуй, здесь обнаруживает лирико-символическая тема, обостренный интерес к сфере вечных проблем бытия. Малая проза зрелого Р. Валишина оказалась близка и необходима удмуртской литературе и ее читателю конца двадцатого столетия, когда в атмосфере идейного блуждания и социальной расшатанности смешались представления о добре и зле, правде и лжи, национальный мир утратил свои обычные точки опоры. Ирония и горький смех, подчеркнутая субъективность и пронзительно грустная тональность повествования, одинокий и непонятый герой – черты произведений молодых авторов рубежа XX–XXI веков. Лирическая скорбь, внутренняя боль и какая-то личностная сопричастность тому, о чем пишет, – особенность всех произведений, речей, дневниковых записей, литературно-критических выступлений Р. Валишина, вошедших в его посмертную книгу «Тодметъёс» («Приметы», 1990). Главное, что сближает Валишина с современностью – личностное, эмоционально «окрашенное» восприятие происходящих в жизни человека событий. Следует отметить и то, что более свободное развитие удмуртского рассказа в сравнении с романом и повестью в 1970–1980-е гг. также во многом связано с раскрепощенной традицией «малой» валишинской прозы.

Есть основание говорить о том, что творчество позднего Валишина эволюционировало под знаком идеи утраченного духовного родства удмуртского этноса, во многих его произведениях замечены первые опасные симптомы надвигающегося бедствия в среде национальной интеллигенции – утрата народных корней, цинизм, безверие. Жизнь, по мысли писателя, держится на тонких и невидимых нитях благородных человеческих устремлений. Вот почему в произведениях Р. Валишина на первом плане отношение героя не просто к событиям текущей жизни, но к событиям и явлениям, запечатленным человеческой памятью. Отсюда отсутствие инерции «гладкого» сюжета, фрагментарность композиционных построений, смысловая многозначность и уплотненность символики.

Сюжет рассказов «Тополиные листья» и «Кислый суп с клецками» связан с событиями военного детства, а два других – «Приметы» и «Белые грибы» можно назвать «необычными» или «странными», в них с наибольшей отчетливостью воплотились художественные особенности последнего этапа развития валишинской прозы. В этих рассказах особо четко обозначилась новая сфера интересов удмуртской литературы – внимание к едва уловимому, скрытому душевному состоянию героя. Их всего два (известных нам), но значение этих рассказов так велико, поскольку художественные открытия, сделанные здесь Р. Вали-

шиним, во многом определили этическую направленность удмуртской прозы последующих десятилетий.

Ядром рассказов «Приметы» и «Белые грибы» явилась народная ценностная концепция. В первом произведении речь идет о том, что обретенная человеком в детстве духовная опора помогает ему выдержать все перипетии последующих жизненных испытаний. Во втором рассказе говорится о человеческой природе, сложных моментах во взаимоотношениях, между близкими людьми, подспудном трагизме мирного течения будней. Писатель ставит в центр повествования героев, основная деятельность которых сосредоточена, если так можно выразиться, в области мысли, чувства, воображения. В основе рассказов – своеобразная поэтика воспоминаний.

В рассказе «Приметы», построенном автором на материале воспоминаний о собственном военном детстве, раскрыт процесс неосознанного усвоения ребенком трудовой морали народа, являющейся вековой основой национального бытия. Текст рассказа «Приметы» целиком построен на образных связях и сложных ассоциациях, где важное значение приобретает роль художественной детали – метки жнецов. Спустя много лет герой незаметно для себя понял, что вся его жизнь состоит из непрерывной череды тех или иных «меток», что каждый человек оставляет на земле свои знаки. В рассказе оживают картины трудных военных лет, пора жатвы хлебов. Убранное деревенское поле хранит следы тяжелого физического труда детей, вдов, матерей. Оно сплошь усыпано метками, что ставят для себя женщины, выделяя участки предстоящей работы на долгий трудовой день.

В рассказе создается одновременно символически-обобщенный и предметно-конкретный образ отличительного знака – метки: человек в жизни оставляет свои следы, но и жизнь «метит» человека шрамами. Эпизод, когда мальчик порезал серпом палец, наводит на мысль, что это лишь первая метка. А сколько их еще впереди: «Тани чаклалэ ай: адями улонтї вамышъя, иськемъёс бõрсы иськемъёс ортче, сюрес вылаз тодметъёс кельтэ. Таиз, шуозы, Иван Ивановичлэн садэз, соиз – Петровлэн коркаез, тїни отын – Михайловлэн бусыез. Бен озы, котькин но вамыштон сюрес вылаз ”пусъёс” кельтылэ. Нош ас вылтыраз ”тодметъёс” уг пуктылы шат со? Вазь муромем кисыриос-а яке дырыз вуытэк пурьыстам йырсиос-а, нырысь удыссэ мытэм пияшлэн вандэм чиньыез-а, яке мõйы воргоронлэн ожын ыштэм суй-пыдыз-а – туж пõртэмесь ук соос!» («Сами подумайте: человек шагает по жизни, километры за километрами проходит и оставляет на этом жизненном пути свои метки. Скажут потом, этот сад Ивана Ивановича, дом – Петрова, поле – Михайлова. Да, это так, каждый в жизни оставляет свои ”метки”. А разве он и на себе не ставит ”метки”? Ранние глубокие морщинки, седые волосы, появившиеся раньше времени, порезанный во время

первой жатвы палец совсем юного подростка, потерянные на войне руки или нога мужика – разные они, метки!» – удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора) [Валишин 1990, с. 209]. Валишинские трудовые метки олицетворяют силу, живучесть и душевную стойкость удмуртского народа.

Писатель стремится создать зрительный образ, выдвигающий на первый план произведения не человеческие качества героя (добрый, злой, сильный, слабый и т. д.), а его восприятие мира, позволяющее вызвать у читателя поток ассоциаций. Особый характер имеет стилистическое мастерство Валишина, для рассказа характерна насыщенность изысканными словосочетаниями, необычными словоформами, колоритными метафорами и сравнениями, своеобразна ритмическая организованность текста.

Основным предметом непосредственного изображения в рассказе Р. Валишина «Белые грибы» стало переживание, здесь мир окружающих явлений художественно претворен в субъективный мир повествователя. Для рассказа характерен отказ от таких традиционных форм прозаического повествования, как событийность, хронологическая и причинная связь изображаемых явлений.

В центре авторского внимания – состояние души человека, разбуженное воспоминаниями. Поводом к размышлению для рассказчика стали соленые грибы на поминальном столе, собранному по поводу внезапно умершего зимой товарища по работе. У рассказчика нет имени, портретных черт, индивидуальной биографии. Однако в том, как он воспринимает жизнь, осмысляет события, чувствует, думает, получили конкретную определенность настроения и приметы времени. В среде удмуртской интеллигенции распространилось состояние отчужденности, ощущение того, что поколеблены непреложные нравственные законы, изменилась и сама природа человеческих чувствований. В каждодневной суете и непомерной спешке отмирают основные духовные устои народа, исчезает мир естественных и милосердных отношений между людьми, выработанных вековечным трудом на земле и близостью к природе. Р. Валишин создал рассказ-предостережение, написал о том, как теряется любовь. А когда ее нет, уходят из жизни в первую очередь натуры легко ранимые, добрые, мягкосердечные. Писатель четко уловил драму невидимых, необратимых деформаций души современного удмурта.

Рассказчик – это человек в общем-то умный и хороший, но в дружеских отношениях не умеющий до конца оставаться личностью искренней и порядочной. Находясь в кругу постоянных бытовых хлопот и суматошной беготни «по делам», так и не успел он откликнуться на неоднократные просьбы-приглашения коллеги съездить к нему на дачу за грибами, побыть вместе, поделиться сокровенным. Каждый раз с легкостью давая обещания сослуживцу, рассказчик не придавал значения тому, что их невыполнение оборачивалось для человека

обманом, а обман не может быть невинным. И действительно, разучившись отзываться на просьбы и заботы близкого, соседа, знакомого, человека вообще, мы незаметно для себя разрываем преемственность национальных традиций, воспроизводим равнодушие и пустоту. Открыто в смерти героя писатель никого не обвиняет, но он грустит по поводу несовершенства нынешнего рода человеческого и ненавязчиво подводит читателя к раздумьям о том, что недостаток живого внимания и товарищеской поддержки приводит к трагедии.

Читатель припоминает и в своей жизни случаи собственного или чужого равнодушия и незаметно для себя проникается печальной интонацией рассказа. Ибо рассказ написан с удивительной силой анализа человеческого состояния и потому очень точно передает ощущение нечаянных потерь. При всем том трагический исход в сознании рассказчика преломляется неоднозначно. На следующее лето после смерти сослуживца рассказчик, как бы желая искупить свою вину, приходит на ту самую дачу. Тропинка, ведущая его на дачу, оказалась дорогой не только к загородному дому, но и путем его возвращения к самому себе, к состоянию естественности и простоты. Оскудевшая в ежедневной суетливости душа рассказчика наполняется новыми чувствами, он начинает видеть окружающий мир сквозь призму одухотворенных ощущений умершего коллеги, ощущает красоту земного бытия.

Оказалось, что герой умер, но образ его, удерживаемый памятью рассказчика, сохраняется, продолжает воздействовать и напоминать ему: «Тон сиськы, изыы, уже ветлы, нош эн вунэты малпыськыны – соос сяна, дунне вылын вань на кечсин но вож жужась колыс, чебер ин но... яратон» («Ты ходи каждый день на работу, ешь, спи, но главное, не забывай о том, что на свете есть еще белый подснежник и зеленые побеги дягиля, голубое небо и любовь») [Валишин 1990, с. 214].

Р. Валишин, по всей видимости, особо остро ощущал, что после смерти Г. Красильникова в удмуртской литературе в ближайшее время не будет прозаика, которого можно было бы сравнить с ним по широте литературно-общественных воззрений и глубине понимания сути художественного творчества. Понимание необходимости обогащения выразительных возможностей удмуртской прозы и определило ведущую творческую манеру поздних валишинских рассказов. Писателя более других его современников волновала потеря красильниковского «прикрытия» в литературе. Он мечтал об удмуртской литературе глубокой нравственно-этической, философской насыщенности. Об этом пишет в своих воспоминаниях о Р. Валишине диктор удмуртского радио тех лет М. В. Гаврилова-Решитько [Гаврилова-Решитько 2005].

Литература

1. Гюнтер, Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб. : Академ. проект, 2000. – С. 281–288.
2. Валишин, Р. Г. Тодметъёс : веросьёс, дневник, статьяос но рецензиос / Р. Г. Валишин. – Ижевск : Удмуртия, 1990. – 312 с.
3. Гаврилова-Решитько, М. В. Эшъяськонлэн шунытэз : очеркъёс, тодэ ваёнъёс / М. В. Гаврилова-Решитько. – Ижевск : Удмуртия, 2005. – 224 с.

3.4.2. Образ молодого героя в пьесах С. Широкова (Зайцева Т. И.)

Молодой герой – один из основополагающих типов персонажей в системе художественных образов удмуртской литературы. С образом молодого героя на всех этапах развития литературы связано формирование принципиально новых черт поэтики произведений национальных авторов. Создана целая галерея романтически настроенных, открывающих для себя окружающий мир или чаще находящихся с этим миром в конфликте, молодых современников. Качественное изменение художественной структуры удмуртской прозы, обращенной к воссозданию образа молодого героя и нацеленной на раскрытие процесса его самообнаружения, характерно для повести Г. Красильникова «Тонэн кылисько» («Остаюсь с тобой», 1960).

Заслугой удмуртской литературы «шестидесятых» явилось то, что писатели, обращаясь к проблеме молодого героя, стремились раскрыть социальную природу формирования типических черт характера вступающего в жизнь человека. На смену фрагментарной композиции произведений довоенных и послевоенных лет, когда в судьбе молодого героя писателем выделялись только вершинные события, приходит выстроенная по причинно-следственным зависимостям жизнь человека в контексте социальных связей. Литература пытается художественно исследовать то, что оказывает влияние на характер и действия молодого героя, показать процесс выработки системы моральных ценностей, определения жизненной позиции.

Особо активные поиски новых форм художественной выразительности в удмуртской литературе рассматриваемых лет молодой герой «породил» в жанрах драматургии, поскольку именно этот род литературы наиболее ярко раскрывает социальную сущность человека и его внутренние устремления. Главный движущий механизм поведения героя в драме – противоречие. С несовпадений, несоответствий, непрямолнейности действий молодого героя, можно

сказать, начинается литературный психологизм в национальной драматургии. Закономерно, что вступающий в пору мужания человек, часто совершает ошибки и нестандартные поступки, предпочитает свободу выбора, мыслит иначе, в результате чего получает далеко неоднозначные оценки со стороны окружающих. Потому и основной установкой литературного произведения о молодом герое становится психологический анализ. Осмысляя механизмы нравственного и психологического созревания молодого человека, драматурги начинают выверять на этой теме важнейшие проблемы духовной жизни эпохи, сквозь призму мировосприятия героя отражать нравственные ценности и «болевы точки» времени. Таковы пьесы социально-производственной направленности В. Садовникова «Тулкымъяське лыз зарезь» («Волнуется синее море», 1952) и «Їук лысвуос» («Утренние росы», 1968), Е. Загребина «Тулыс зор» («Весенний дождь», 1961) и «Тӧды юсь» («Белый лебедь», 1967), С. Широбокова «Кион-лэн сюресэз аслаз» («У волка своя тропа», 1956) и др.

Примечательно, что предметом художественного анализа в удмуртской драматургии «шестидесятых» все чаще становятся общественно значимые явления современности, в которых драматурги видят основу для критики смехом. Отсюда ведущее положение в удмуртском литературном процессе 1960–1970-х годов жанра комедии, активно проявившем себя в таких жанрово-стилевых разновидностях, как лирическая и юмористическая. Одной из задач литературы в эти годы становится борьба писателей с омерзительностью народа, потребительской философией. Важным шагом в разработке удмуртской комедией «шестидесятых» тематики борьбы молодого человека с обывательщиной является обрисовка среды и жизненного уклада народа, приближение к жизненному правдоподобию. Это обуславливает то, что в жанровой структуре комедии происходит соединение комизма художественного изображения с объективным комизмом жизненного противоречия, анализ реальных проблем действительности совершается с их одновременным высмеиванием. С этим во многом связан процесс усиления в драматургии иронического начала, обусловившем ее лиризацию в целом.

Среди комедиографов рассматриваемого периода, проявивших повышенное внимание к проблеме молодого человека, следует назвать имя С. Широбокова. Его пьесы «Яратон ке өвӧл» («Если нет любви», 1962) и «Ой, чебер нылъёс» («Девушки-красавицы», 1972) несут в себе большую содержательную и художественную общность произведений удмуртских «шестидесятников». Следует сразу отметить, что объектом комического в творчестве С. Широбокова является комическое положительное, поскольку его молодые герои наделены оптимизмом и жизнелюбием, их внутренний мир колоритно и самобытно воплощает в себе веселость и остроумие народа. А еще его пьесам свойственна

зрелищная юмористическая интерпретация, идущая от традиций народных гуляний.

Герои комедии «Если нет любви» – выпускники школы, оставшиеся работать в родном колхозе. С. Широбокова, прежде всего, волнует коллизия, связанная с проблемой востребованности современной сельской молодежи, сформировавшейся в существенно иных, нежели предшествующие поколения удмуртов, обстоятельствах. Поиски Широбокова созвучны исканиям отечественной литературы тех лет, решавшей проблему жизненного предназначения молодого человека. Интересна в контексте разговора цитата известного критика тех лет А. Макарова: «О молодежи в это время пишут и Рекемчук, и Липатов, и другие, те, что ”там, во глубине России”... И интересуют этих авторов не только юнцы, а широкий круг лиц, жизнь общества в ее связях и переплетениях, где у каждого возраста своя роль, свое место, свое назначение» [Макаров 1966, с. 202]. Однако удмуртский драматург, обращаясь к проблеме призвания молодого героя, актуализировал несколько иную грань этой темы: может ли состояться человек в профессии, к которой у него нет любви?

Характерный для удмуртской литературы конфликт противоборства двух противоположных героев у С. Широбокова отодвинут на второй план, на первом месте – высмеивание человеческих пороков с целью показа новых черт, свойственных молодежи на новом историческом этапе. События в пьесе «Если нет любви» сосредоточены вокруг Кнопкиной Маланьи Митрофановны, жены бухгалтера колхоза, и их дочери Фенечки. За выбор профессии дочери берется мать, которая будущую жизнь своего ребенка связывает только с институтским дипломом, однозначно ассоциирующимся у нее с легкой, обеспеченной жизнью. Заметим, что в те годы в высшие учебные заведения принимались вне конкурса те абитуриенты, которые имели характеристики и направления с «низовой» сферы деятельности (например, с колхоза, завода и т. д.). Обманом и при помощи различных комических ухищрений Маланья достает у конторских чиновников справку о том, что ее дочь трудится на колхозной ферме.

С. Широбокова тревожит не то, что Фенечка поступит в институт и уедет в город, а то, что она может омещаниться. Омещанившийся индивид, по мысли писателя, становится человеком без корней, без нравственных «ограничителей». Стержнем нравственного закона для Широбокова, как и для других его писателей-современников, является чувство кровной связи с родным краем, с людьми, которыми рос. Изменение Фенечки происходит одновременно под влиянием здоровых нравов деревни и прогрессивных идей сельской молодежи.

Для пьесы характерно слияние остросовременного видения действительности с фольклорными традициями. Высмеивание людей празднолюбивых при помощи устно-поэтических приемов – широко распространенный мотив в

удмуртской литературе «шестидесятых». С. Ширококов, высмеивая с крестьянских позиций бездельников и лентяев, в комическое вводит драматические элементы, оттеняющие противоречия времени. К примеру, сама Феня хочет учиться в художественном техникуме и имеет к этому не малые склонности, но матери важнее «засунуть» ее в любой институт. Раскрытие образа молодого героя сквозь призму проблемы нереализованной личности или осознания проблемы молодым человеком себя как личности сделало пьесу интересной для широкой зрительской аудитории на протяжении многих лет.

В пьесах С. Широкова показываются простые житейские дела и ситуации. Но, как в настоящем искусстве, за простым у него скрываются далеко неоднозначные коллизии, раскрывающие особенности времени. Так, одним из основных сюжетных двигателей пьесы «Девушки-красавицы» является противоречие между профессиональным и индивидуальным началами в молодом человеке. В центре пьесы – процесс формирования новых морально-этических взаимоотношений на селе. Ее ведущий герой – агроном Гирой Матвейч, которого отличают высокий профессионализм и психология мужского собственничества. В пьесе заостряется проблема создания семьи, основанной на новых, демократичных отношениях между мужчиной и женщиной.

Придерживающийся стародавних обычаев Гирой, считает, что он, как обеспеченный и состоятельный мужчина, теперь может привести в дом любую женщину без взаимного на то согласия. В любовных отношениях он вообще не несет никакой ответственности. Раскрытие темы «насилованной» женитьбы дает возможность драматургу высветить различные негативные стороны народной жизни, вывести разных комедийных персонажей. Особенно достается людям самонадеянным, самодовольным, нахальным. Эти качества с легкой сатирической иронией разоблачаются в образе Епифановны, матери Гироя. Наделенная старомодным именем-отчеством, она как в старые времена «благословляет» брак по расчету. Но если раньше было актуально родовое происхождение жениха и невесты, то теперь она придерживается супружества по чину. Единственный путь к семейному счастью сына для нее «пролегает» через невесту с инженерным образованием. Обличительное начало пьесы выражено в ярко эксцентрической, и даже в клоунадной форме. Интересен в этом плане финал пьесы. За колхозным праздничным столом Гирой узнает, что его эмансипированные возлюбленные выбрали себе других женихов: инженер Тоня – невеста комбайнера Клим Дорогого, экономист Соня – механизатора Тимока.

Важную категорию в создании художественного мира комедий С. Широкова составляет их народный язык. Драматург обобщает и типизирует обычную простонародную деревенскую речь, и в то же время мастерски индивидуализирует ее особенности. Так, с юмором и озорством передает драматург

«петушиное» хвостовство Гироя, язык Епифановны представляет собой переплетение непосредственности и «образованности», любовь к прибауткам и рифмам отличается речь Дорогого. Отмечая отличительные особенности удмуртской комедии «шестидесятых», А. Уваров писал: «В комедиях В. Садовникова, И. Гаврилова, Л. Перевощикова, С. Широбокова остроумие проявляется в двусмысленности реплик, неожиданных умозаключениях, каламбурах, в пословицах-перевертышах, иносказаниях, иронии и в других приемах комического, которые порою трудно перевести на другой язык и которые понятны только в контексте» [Уваров 1979, с. 42].

Примечательно то, что носителем народной речи выступает в этих пьесах, наряду с другими персонажами, молодой герой. Благодаря его остроумным репликам, быстрым реакциям, сюжетным хитросплетениям комедия «шестидесятых» обновляла и обогащала традиционные художественные формы, расширяла тематические границы удмуртской драматургии и литературы в целом.

Литература

1. Макаров, А. Через пять лет. Статья третья. Идеи и образы Василия Аксенова / А. Макаров // Знамя. – 1966. – № 7.
2. Уваров, А. Н. Художественное своеобразие удмуртской сатиры / А. Н. Уваров. – Ижевск : Удмуртия, 1979. – 132 с.

3.4.3. Проблематика и система персонажей в драматургии Е. Загребина (Зайцева Т. И.)

Важным периодом в развитии общественной и культурной жизни республики и страны в целом стала эпоха «оттепели». Демократические процессы «шестидесятых» породили целую когорту самостоятельно мыслящих, сильных и самобытных авторов. Одним из ярких представителей этой плеяды удмуртских писателей был Егор Егорович Загребин (1937–2015). Работая в разных жанрах, он стал автором, определившим многие основные тенденции развития национального литературного процесса. Наибольших вершин Е. Загребин достиг в драматургии. На начальном этапе творчества известность ему принесли пьесы «Тулъс зор» («Весенний дождь», 1961), «Тӧды юсь» («Белый лебедь», 1967), «Мынам яратонэ татын» («Моя любовь здесь», 1976). Залогом успеха и популярности этих пьес стала их жизненность и уникальная театральность – сочетание оригинальной художественной формы и глубины социального содержания.

Одной из первых на этом пути была пьеса «Тулъс зор», в которой рассказывается о послевоенных тяготах колхозного крестьянства. В театральной среде

республики этот спектакль получил высокую оценку. Современники драматурга вспоминали, что в жизни театра пьеса стала «весенним дождем» [Пукроков 1985, с. 56]. Действительно, заглавие пьесы многозначно, драматург стремится соединить «производственный» и «личный» сюжеты произведения через образ «весеннего дождя».

В основе пьесы «Тулыс зор» – судьба Антона Ломаева, после войны возглавившего колхоз в качестве председателя. Подлинная суть героя и событий, которые происходят в деревне, раскрывается в процессе действия пьесы. Перед зрителем предстает «настоящий» Антон – Петров Иван Иванович. Раскрыть «героя» удастся Илье Богатыреву, который из-за его ошибки попал в плен к фашистам в суровые годы войны. Напомним, в аналогичных обстоятельствах писатели раньше разоблачали бы предателя, которого следует наказать. Е. Загребин ведет борьбу за человека, ибо каждый из нас может совершать ошибки, сбиться с пути... Автор считает, что надо человеку вовремя подать руку, прийти ему на помощь, подсказать верный выход из сложившейся ситуации. Примечательна речь фронтовика Богатырева, заставляющая пересмотреть допущенные этим человеком ошибки.

Ломаев Антон. Бен, воштй. Вала ук, улэме потйз. Монэ пуныез сямен ыбыса куштысалзы ведь. Мар мыным кароно вал? Воштй... О, кыче секыт вал!.. Одыг уй но зйб-зйб ой кёлалля. Весь тонэ уйвётам адзылй. Вамыштэмелы быдэ музьем сёлталляз кадь. Тани татын гинэ о́жытак сюлэм буйганы кутскиз вал... Та гидьёсы, та бусыосы вань кужымме сётыса, янгышгёсме берыктыны малпасько вал. Уд адзиськы-а, колхозмы но пыд йылаз султйз ни. Юа, кин-о мон сярсыс урод вералоз али?

Богатырев Илья. Соиз зэм. Озыы ке ой луысал, мон тонэн ой но вераськысал. Эх, тон, Иван Петров, Иван Петров... Ведь котькуд пöйшурлэн – пичи-а со, бадзым-а – аслаз нимыз, аслаз куэз вань. Нош тынад?.. Тынад ведь пиналыд, яратоно нуныед луоз. Кыззы солэн синмаз учкод. Кыззы сое нималод, Иван Петров? Адзылй мон снарядэн пальккылэм лулпуосыз но... Тулыс вуыку, со нош ик пушьетьёс лэзе. Куарьёс, улвайёс потыны кутско. Нош ик лулпу нимаське. Со лулпу! Адымылы соин гинэ уг тырмы. Ним но мугор сяна, чылкыт дан но возыт кулэ на. Со понна со адыми! Тани али, та нунальёсы, мон тонэ чакласа улй. Адзй колхозын сюлмысь ужамдэ. Нош марлы тон мыным кидэ о́д сёты, зечбур о́д шуы? Мар ке но люкетйз, иське?

(Ломаев Антон. Да, сменил. Ты пойми, жить хотел. Меня ведь как собаку пристрелили бы. Что я должен был делать? Сменил... О, как было тяжело!.. Ни одну ночь спокойно не спал. Все время тябя во сне видел. С каждым шагом казалось, словно земля ноги к себе приковывала. Вот здесь только немного успокаиваться начал... Думал, ошибки исправлю, если буду работать, все силы

отдавая этим хлевам, этим полям. Разве не видишь, и колхоз наш на ноги встал уже. Спроси, кто обо мне плохо скажет сейчас?

Богатырев Илья. Это правда. Если бы не было так, я бы с тобой и не разговаривал. Эх, ты, Иван Петров, Иван Петров... Ведь у каждого зверька – большой он или маленький – есть свое имя, своя шкурка. А у тебя? Скоро ты станешь отцом, у тебя будет ребенок. Как ты его назовешь, Иван Петров? Вот ольха теряет свои листья, а с приходом весны появляются новые листья, обрастают новые ветки – но это дерево продолжает ольхой называться. Это та же ольха! Человеку, конечно, только этого недостаточно. Кроме имени и тела, у него должны быть «чистые» заслуги перед людьми и совесть. Потому он и человек! Вот теперь, в эти дни, я наблюдал за тобой. Видел, как ты в колхозе добросовестно работаешь. Но почему ты мне руки не подал, не поздоровался? Значит, что-то помешало? – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Загребин 1997, с. 36].

Особо значима в пьесе финальная сцена – тушение пожара на колхозной ферме. Напомним, автор использует достаточно традиционный прием аварийной ситуации, свойственный произведениям производственной тематики. Однако к аварийной коллизии Е. Загребин прибегает для примирения героев, которые оказались разъединенными в силу исторических обстоятельств. Как и в военное время, беда сближает колхозников. Люди помнят силу сплоченного коллектива. Сама природа – на стороне людей. Первый весенний дождь не только тушит пожар, но и очищает каждого персонажа пьесы от тех или иных погрешностей. Антон и Илья, «омытые» огнем и водой, заново обретают друг друга, раскрываются лучшими чертами своих характеров. Рискуя жизнью, Антон на руках выносит с пожара обгоревшего Илью. Вода и огонь в пьесе «Тулыв зор» являются многозначными символами, очищающими человека. Это подтверждают слова обращения Ломаева к Богатыреву, потерявшего свое имя в годы войны в непредвиденной ситуации. Он приобретает себя и вновь становится в ряды колхозников.

Ломаев Антон. Жуаз-быриз Ломаев. Тон азын Иван Иванович Петров.

(*Ломаев Антон.* Сгорел Ломаев, нет его больше. Перед тобою я, Иван Иванович Петров) [Загребин 1997, с. 41].

Победой добра и справедливости завершается пьеса.

Современному зрителю может показаться весьма странным, что неприятельные производственные и житейские ситуации, изображенные в этой пьесе, могли иметь успех. Но если вспомнить произведения удмуртских писателей этапа теории «бесконфликтности», то позитивная реакция зрителя на пьесу Е. Загребина «Тулыв зор» понятна и обоснована. Автором своеобразно решена традиционная оппозиция «старое – новое», предполагающая конфликт между

новой жизнью и старой. Образ прошлого мира, вбирающего в себя драмы и противоречия дореволюционных, революционных и военных лет, символизирует декорация покосившейся деревенской избы, которая расположена в самом центре сцены.

Особое лирическое настроение и личностное начало придает пьесе образ «весеннего дождя». В свою очередь, лиризм пьесы определяет то, что зритель верит в искренность чувств Петрова, в его внутренние перемены.

Еще одна проблема, которая актуализирована в пьесе, – это обездоленные войной женщины, их несложившиеся судьбы. Одной из таких является судьба Тони, мечтавшей выйти замуж за Илью. Однако этому помешала война. А поскольку Илья был в плену у немцев и не вернулся домой вместе с другими фронтовиками, Тоня, из-за страха остаться одной, решается на совместную жизнь с Владыкиным. Молодая женщина так и не познала, что такое настоящая счастливая семья. Лишь после возвращения Ильи в деревню Тоня становится уверенней и решительней, отходит от жестких патриархальных представлений о семейной жизни. Теперь Тоня может уверенно заявить мужу о своих чувствах.

Тоня. Малы юнме ог-огмес пöяса улонэз? Öй яраты мон тонэ. Дышо, оло, шуисько вал. Нош кинэ пöяса вози? Асме. Тон но монэ öд яратылы. Огпол коть тынад сюлэмме валамед потылйз-а? О, кытын со?.. Тон ведь узыр корка кышно басьтйд. Со тон азыд йыбыртъяса гинэ мед улысал! Огзэ шонер верад – выльысь улыны кутсконо. Зеч лу. Эн ветлы ни бöрсям.

(Тоня. Для чего такая совместная жизнь, с обманом? Не любила я тебя. Сначала думала, может, привыкну. А кому лгала? Себе. Ты тоже никогда не любил меня. Хотелось ли тебе хотя бы раз понять мою душу? О, да где уж там?.. Ты ведь в богатый дом жену привел. Пусть она тебе кланяется да подчиняется! До свидания. Больше не ходи за мной) [Загребин 1997, с. 38–39].

Или слова диалог Тони из другой сцены.

Тоня. Кулэ öвöл мыным ваньбуред!.. Калык пöлы потаме но уг луы. Кыл гинэ кылйсько. Малы бакча пумысен но монэ ысьяд? Кыче вал мыным! Ческыт-а, кожаськод, серекъямзэс, пыкылэмзэс кылзыны?!

Владыкин. Вожьяськисьёс тонэ пыкыло. Умой улйсьез вазен дырысь уг ярато, Тоня. Эн кылзы соослэсь. Кылымтэ улэ аналскы.

Тоня. Ма воксё синтэм-пельтэм-а, мар-а мон?! Уг быгатскы ин мон тазы!.. *(Укнозэ пытса но корказе потэ).*

Владыкин. Ма, озьытэк-а, ма? Азьвыл такем öд пурзылы. Мылкыддэ валасько: Илья бертйз...

Тоня. Югыт дуннее?! Кыззы кер уд потйськы? Ведь тон сое быремен лыдь-яськод! Малы öд вера, Илья улэп, гожтэт лэзиз вал шуыса? Кышкад? Дорысьтыд кошкемысь кышкад!.. Табере мар Ильяен пыкылонэз на, ваньзэ быдтйд бере?

Тоня. Не нужно мне твоего богатства!.. В люди выйти уже не могу. Только недоброе слово слышу. Почему решать вопросы хозяйства меня к начальству послал? Каково мне было! Приятно, думаешь, насмешки, упреки слушать?!

Владыкин. Завистники тебя попрекают. Умеющих жить, Тоня, издавна не любят. Не слушай их. Делай вид, что не слышишь.

Тоня. Да я вообще слепая, глухая, что ли?! Не могу я так больше!.. (*Закрывает окно и выходит на крыльцо*).

Владыкин. Ну, спроста ли это? Раньше так не нервничала. Понимаю твое состояние: Илья вернулся...

Тоня. Боже мой?! Как тебе не совестно? Ведь ты его считаешь пропавшим! Почему не сказал, что Илья жив, что от него было письмо? Испугался? Испугался, что уйду от тебя!.. Теперь чего же попрекать-то Ильей, когда сам все загубил?) [Загребин 1997, с. 35].

Начатое Е. Загребиним исследование проблем современности было продолжено в следующей его работе «Тодьбы юсь» («Белый лебедь»). Драматург, впрочем, как и другие советские писатели тех лет, проявил повышенный интерес к личности руководителя. Примечательно, этот образ приобрел в его творчестве реальный и многогранный облик. Пьеса, обращенная к образу передового человека своего времени, строится у Загребина, прежде всего, на изображении обыденной жизни. Так, для «Тодьбы юсь» характерны коллизии, подмеченные в крестьянской повседневности «семидесятых» годов. Наряду с общественными, производственными, социальными проблемами в сюжете этой пьесы значительное место занимает частная жизнь современника. Также в пьесе хорошо заметно тяготение удмуртской драматургии к эстетическим принципам обобщенного и условного воспроизведения человека и окружающего его мира. Само заглавие пьесы – символично, оно служит раскрытию ее ведущей идеи.

В пьесе «Тодьбы юсь» раскрывается не простая судьба деревенской девушки Онись. Она мечтает о хорошей профессии, грезит о семейном счастье, желает стать уважаемым человеком на селе. Мечты девушки рушатся в одночасье. Онись остается совсем одна: умирает больная мать, от обманутой женой девушки отворачиваются знакомые, друзья, родные. Изображая одиночество и страдания молодой сельчанки, автор размышляет над вечными вопросами стойкости человеческого духа. Очевидно, стремление драматурга отодвинуть на задний план пьесы прием «неожиданного происшествия», столь характерный для произведений прошлых лет, например, срыв свадьбы.

Обогащение духовного мира простой деревенской девушки, обретение ею нового миропонимания – движущее начало пьесы. По мнению автора, такое возможно при поддержке и равнодушии других. Следовательно, эта пьеса о бесценном умении человека отдавать себя чужим. Стойко вынести все испыта-

ния судьбы помогает главной героине пьесы демобилизованный моряк Юрий Олин. Повышенное внимание Е. Загребин уделяет общественной среде, то есть обстановке и условиям, породившим характеры людей типа моряка Олина. Следует отметить, что во многих пьесах Е. Загребина обрисовка среды и жизненного уклада изменившейся удмуртской деревни «шестидесятых» играет важную роль. Именно поэтому хронотоп произведения становится более емким и одновременно – широким и свободным.

Ранее указывали, что название пьесы имеет иносказательный смысл. Действительно, понятие «белый лебедь», с одной стороны, относится к героине, с другой – оно значительно шире, и в произведении «Төдды юсь» приобретает символическое значение. Лебедь – символ человеческой чистоты, порядочности. В пьесе словосочетание «белый лебедь» проходит лейтмотивом, обозначающим вечное стремление человека к высокой, одухотворенной жизни.

Значимое место в спектакле отводится образу шофера Паши, на примере судьбы которого прослежен мотив изменения внутреннего мира человека, его нравственного возрождения. Совершенствование героя связано с поступком. Молодой человек порывает отношения с непорядочным лесничим Трифоном Бисаровым, образ которого во многом был еще не исследован в удмуртской литературе. Пьеса выводит на сцену театра персонажа, являющегося одним из представителей общества тех лет. Бисаров – новый социально-психологический тип «выпавшего» крестьянина-удмурта, который осознал всеилие денег. Это делец новой формации, носитель расчетливой и безжалостной психологии, умертвивший в себе деревенскую непосредственность и чувствительность. Далеко не просто происходит прозрение Паши. Лесничий Бисаров ножом наносит ему удар в спину, парень едва не лишается жизни.

На материале современной действительности Е. Загребину удалось написать пьесу, воссоздающую конкретные жизненные противоречия и одновременно расширяющую драматическое действие. Писатель плодотворно развил новаторские поиски удмуртской драматургии 1960–1980-х годов.

К числу наиболее интересных и совершенных по композиции пьес относится «Мынам яратонэ татын». В центре произведения – молодой председатель колхоза Роман Дауров, устами которого автор высказывает свое мнение о том, как сложно живет послевоенная деревня. Впервые в удмуртской драматургии обострена современная социальная проблематика: крестьянин лишен самых простых средств существования, люди буквально «выталкиваются» с нажитых мест в райцентр или в город, разрушаются вековые традиции деревни. Актуализирована проблема безысходности сельской жизни при существующей в стране тех лет системе хозяйствования. Молодежь уезжает в город, а в колхозе не хватает рабочих рук, колхозники без выходных и отпусков выполняют

«спущенный сверху» план. На самых низовых сферах колхозного труда – женщины. Публицистический стиль пьесы определяют реалистически точные, лаконичные рассказы-картины персонажей о тяжелой доле простого труженика. Е. Загребин одним из первых затронул в удмуртской литературе «шестидесятых-семидесятых» проблему пьянства. Сегодня многие эпизоды, монологи и диалоги этой пьесы звучат актуально.

Молодой председатель Дауров, стремящийся работать по-новому, сталкивается с сопротивлением бывшего руководителя хозяйства Демьяна Федотыча. Примечательно, что автор не стремится просто противопоставить консерватора и новатора, а пытается показать положительного героя в его различных проявлениях. Среди персонажей пьесы особенно выделяется образ педагога-биолога Татьяны, в которую всерьез влюблен Дауров. Большое место в произведении отводится линии частной жизни героев. И хотя сюжет пьесы прост и внешнее действие недостаточно динамично, но этическая и нравственная напряженность достигается за счет уплотненности и насыщенности диалогов, раздумий и размышлений персонажей. Интересен и «любовный треугольник» пьесы. Роман был некогда влюблен в Марину, но девушка выбрала Демьяна Федотыча, польстившись на его богатство. Привыкнув к легкой жизни и сиюминутным увлечениям, женщина начинает пить. Проблемы одиночества, пьянства, бездуховности, поднимаемые автором, заставляют читателя и зрителя задуматься под вопросами: отчего люди, имеющие крепкий крестьянский характер и жизненную мудрость, оказываются обманутыми в простейших жизненных ситуациях? Почему человек не сопротивляется обстоятельствам и легко покидает родной дом, землю? Пьеса «Мынам яратонэ татын» демонстрирует происходящий в удмуртской драматургии сдвиг от «производственной» тематики к более сложному содержанию, совмещающему в себе социально-производственные, социально-бытовые и социально-психологические проблемы.

На всех этапах развития удмуртской драматургии ее достижения более всего связаны с жанром комедии. Следует отметить, что национальная комедия 1960–1980-х гг. особенно ярко проявила себя в таких жанрово-стилевых разновидностях, как юмористическая и лирическая. В развитии жанра удмуртской комедии особое место занимает пьеса Загребина «Насьток но Исьток» («Степан и Настя», 1986). Популярность этой пьесы превзошла все ожидания. В личных беседах автора с драматургом он вспоминал, что при входе в «атакуемый» зрителями Национальный драматический театр стояла милиция. Во время гастролей театра по деревням республики сельчане непременно просили показать загребинскую комедию «Насьток но Исьток».

Это озорная юмористическая комедия, жанр которой обозначен драматургом как водевиль. Однако пьеса включает в себя и некоторые черты фарса, ей

свойственна подвижность композиционной структуры, что не всегда учитывается режиссерами при постановке комедии на театральной сцене. Все события комедии происходят в одном из санаториев республики. Случайно рядом оказались однофамильцы: профессор сельскохозяйственного института Иван Иванович Мальков и колхозный пастух Степан Иванович Мальков. В силу множества недоразумений Ивана Ивановича принимают за пастуха, а Исьтока (Степана) – за «академика». Нелепая ситуация, в свою очередь, «выстраивает» другие курьезные обстоятельства, которые проясняются по ходу развития действия пьесы.

Актуализированные в комедии «Насьток но Исьток» проблемы одиночества, супружеской неверности, обманутых надежд могли бы стать предметом изображения в драме, но Е. Загребин все это воплощает в жанре лирической комедии. Автора мало интересует социально-бытовая точность в обрисовке характеров героев и окружающих их обстоятельств, главное – поверх житейских подробностей уйти в театральную условность. С самой завязки действие пьесы развивается через чередование комедийных ситуаций и смешных мизансцен. При этом большое значение имеет интрига, которая основана на неожиданностях и сильно запутана. Следует отметить, что водевиль не требует тщательной мотивировки поступков и действий героев, как в психологической драме. Здесь большая роль в развитии фабулы отводится случайностям, обуславливающим внезапные и контрастные чередования сценических ситуаций. Например, к увлеченному ролью профессора пастуху является жена, которая, в свою очередь, тоже принимает чужое обличье, переодевшись в городскую даму.

Несмотря на активное использование автором комедийных приемов, пьесу отличает правдоподобие реальных героев. Рядом с «бедным» пастухом в сложных ситуациях оказывается его жена Анастасия, представляющая в пьесе носителем положительных народных качеств. Среди «именитых» отдыхающих главным действующим лицом становится простодушная крестьянка. Комическое в пьесе Е. Загребина «Насьток но Исьток» заставляет зрителя серьезно задуматься о последствиях собственных поступков. Например, часть курортников преследуют здесь корыстные цели. Вот отдыхающая секретарь-машинистка Симочка рассчитывает «обкрутить» состоятельного мужчину.

Симочка. Акыльтйз ни секретарша лубыса ужаны. Акыльтйз ни коньдонэз ялан лыдьяса улыны. Мынам шулдырьяськеме но эрико луэме потэ. <...>.

Дарья. Тодыса улэ, шутэтскисьёс! Милям татын строгой порядок. Курытсэ кин ке шёмьяз, соку ик уляськом но ужан интыяз ивортйськом.

(Симочка.) Надоело уже секретаршей быть. Надоело жить, все время экономя деньги. Я хочу веселиться, хочу быть свободной». <...>.

Дарья. Помните, отдыхающие! У нас тут строгий порядок. Кто будет горьким увлекаться, тут же прогоним и сообщим на работу) [Загребин 1990, с. 9].

Строгие порядки Симочку не пугают, для нее главное – привлечь к себе внимание «выдающейся» личности. Положение мужчины в обществе и его известность важны для секретарши лишь как способ достижения материального благополучия. Матильда Куприяновна, тетя Симочки, изнывающая от «семейного счастья», желает завести ни к чему не обязывающий курортный роман. Она оправдывает свои намерения весело провести время таким образом:

Симочка. Э-э, чужапай, өвөл мынам шудэ.

Матильда. Нош тон эн чиг, эн чиг! Огпол өз пөрмы, кык пол уз пөрмы, куинетгяз – пишмоз. Мон егитгес ке луысал, пуны сюлмузэн, пыдьёссэс сьёлтасал пиослэсь.

Симочка. Тынад опытэд вань угось. Тон куинь пол бызьылд.

Матильда. Мар пайдаез быземлэн. Кыкез алкоголикъёс шедизы. Табере тани мёйы муртэн улйсько. Со но шальтрамын. Мёзмыт мыным соин, Симочка...

(*Симочка.* О-о, тетушка, нет у меня счастья.)

Матильда. А ты не ломайся, не ломайся! Один раз не получилось, второй раз не получится, на третий – получится. Если бы была я помоложе, व्यюном бы обвивала парней.

Симочка. У тебя опыт имеется. Ты три раза замужем была.

Матильда. Какой толк от замужества. Первые два алкоголиками были. Теперь вот с пожилым живу, с развалюхой. Тоскливо мне с ним, Симочка... [Загребин 1990, с. 11].

В такой «малинник» попадает передовой колхозник Исьток. Его жена Насьток искренне верит, что муж в санатории поправит здоровье, отдохнет от тяжелой деревенской работы, расширит культурный кругозор. Попав в сети бесцеремонной и хитрой Матильды, простодушный Исьток не раз вспомнит свою резкую по характеру, но отзывчивую сердцем жену. В беде его жене Насьток помогает служащая курорта Дарья, которая меняет облик этой молодой крестьянки до неузнаваемости и приводит к мужу. Самая интересная сцена в спектакле – встреча Исьтока и Насьток. Эпизод, в котором муж не узнает свою жену, во многом напоминает обряд старинной удмуртской свадьбы со смешными заменами и путаницами.

Любовная интрига оттеняет основной конфликт пьесы. Это борьба рядовой труженицы Насьток за свое семейное счастье. Конфликт пьесы весьма своеобразно раскрывает противопоставление разумных представлений народа и примитивных понятий людей, мнящих себя элитой. Успех пьесы во многом был обусловлен тем, что Е. Загребин нашел точную «меру» в развитии сюжета произведения. В сюжетных линиях пьесы нет ни излишней веселости, ни чрезмер-

ной назидательности, общий тон отражает природную искренность и яркую эмоциональность переживаний героев. Разумеется, не все в пьесе «Насьток но Исьток» безупречно. Есть тут и картинные совпадения, и нагромождения мелодраматических случайностей. Но загребинская комедия предоставила удмуртским актерам и режиссерам хорошую возможность повышать профессиональное мастерство. Внедряемые драматургом в пьесу приемы – танцевальные номера, куплеты, музыкальное ритмическое сопровождение действия – требовали от актеров многих навыков и умений. Для пьесы характерен живой народный язык, обогащающий текст интонационным, лексическим, синтаксическим, юмористическим своеобразием устной речи. Прибегая лишь к нескольким репликам из живой разговорной речи, автор воссоздает самобытный, яркий и пластичный характер героя, отражающий черты эпохи. Е. Загребин предложил специфическую форму освоения повседневности, которая стала активно разрабатываться в удмуртской драматургии на следующем этапе ее развития. Следует также отметить, что эта пьеса сегодня вновь привлекает внимание театральных деятелей и режиссеров, она возвратилась на сцену.

Литература

1. Загребин, Е. Е. Насьток но Исьток. Пьесаос / Е. Е. Загребин. – Ижевск : Удмуртия, 1990. – 136 с.
2. Загребин, Е. Е. Тулыс зор / Е. Е. Загребин // Загребин, Е. Е. Тулыс зор : Пьесаос, веросьёс / Е. Е. Загребин. – Ижевск : Удмуртия, 1997. – С. 6–41.
3. Пукроков, Ф. П. Сыће вакытэ ульськом / Ф. П. Пукроков // Молот. – 1985. – № 5. – С. 56.

3.5. Тема военного детства в поэзии «шестидесятых-восьмидесятых»

(Федорова Л. П.)

Особый пласт литературы о Великой Отечественной войне составляют произведения, созданные детьми военного времени. «Дети войны» продолжают процесс открытия духовной силы своего народа, заданный писателями-фронтовиками. Но у каждого поколения свое видение войны, которое запечатлено в их поэтических строчках. Тема памяти в изображении войны становится ведущей для лирики поэтов, рожденных в 1930-е годы. Память детства о войне они пронесли через всю жизнь, свои поступки сверяя по нравственным меркам военного времени.

Поэзия «детей войны» в удмуртском литературоведении изучена в рамках творчества отдельных писателей, таких как Флор Васильев (1934–1978) [Ваню-

шев 2014], Олег Поскребышев (1930–2007) [Захаров 2013], Владимир Романов (1943–1989) [Шибанов 1996]. Творческое наследие других поэтов в заявленном аспекте остается вне поле зрения исследователей. Для создания литературного контекста необходимо назвать персоналии ведущих поэтов, которые вступили в литературную жизнь в «оттепельные» 1960-е годы, чьи детские и подростковые годы совпали с военным временем. Это М. Покчи-Петров (1930–1959), О. Поскребышев (1930–2007), Д. Яшин (1929–1988), П. Поздеев (1931–2007), А. Белоногов (1932–2011), Ф. Васильев (1934–1978), Л. Чернова (1927–2022), А. Аникина (1938–1996), А. Кузнецова (1940–2003), Н. Васильев (1933–1983), Г. Данилов (1935–1989), Г. Ходырев (1932–1995), П. Кубашев (1932–2010), В. Ванюшев (1936), Ф. Пукроков (1937–2019), В. Романов (1943–1989) и др. Тема войны, вернее образ военного детства, в творчестве каждого поэта занимает как по суммарному числу поэтических текстов, так и проблемно-тематическому воплощению неповторимое место. Одни обращались к теме войны постоянно, начиная с первых сборников (Ф. Васильев, О. Поскребышев, В. Романов), другие – в зрелом возрасте (В. Ванюшев, Л. Чернова, А. Белоногов, А. Кузнецова), третьи обходили драматическую для них тему стороной (Д. Яшин, Ф. Пукроков), четвертые, может быть, не успели выговориться о наболевшем из-за ранней смерти (М. Покчи-Петров). В поэтических строках вышеперечисленных авторов чаще слышится голос рано повзрослевшего ребенка, звучит трагедия утраченного детства, мотив непосильного детского труда (Ф. Васильев, О. Поскребышев, Г. Данилов), страха за будущее поколение (А. Кузнецова, О. Поскребышев), тема отцовства (В. Романов, А. Аникина), жалость к многострадальным матерям и женщинам (В. Романов, О. Поскребышев, Д. Яшин, А. Белоногов).

Значимое место тема войны занимает в творчестве Флора Васильева. Образы, созданные в знаковом произведении поэта «Секыт аръёс уг кошко сюләмысь» («Иголкой в груди»), заставляют читателя по-новому пережить и взглянуть на будничные, с позиций современного человека, ситуации: ничем неприметные картофельные цветы для изможденных голодом детей были предвестником лакомства – свежесваренной картошки: «Фронтысь вуэм выль гожтэтэз сямен, / ми басьтылым сое дйсьтытэкгес. / Сöриськоно пиялаез выллем, / Каллен погыллямы пöсь картошез. / Фронтысь лыктэм атай гожтэтъёсья / Ми чоталлям каллен ортчись дырез. / Картошкэлэн сяськаяськемезья, / Ми лыдьяллям соку вань улонмес» [Васильев 1995, с. 90]. («Как хрупкую посуду, / Ту картошку / С огня вносили в бедное жильё / И бережно – с ладошки на ладошку / Старались перекатывать ее. / В багровых зорях догорали дали, / И мы, вконец усталые тогда, / По письмам с фронта / Дни свои считали, / А по цветам картофеля – года») [Васильев 2003, с. 135]. Через всю жизнь Ф. Васильев пронес память о

военном детстве в продуваемой ветрами лихолетья крестьянской избе, придавленной горем похоронок и беззвучным плачем матерей, горьких слез солдатских вдов и осиротевших детей. Тема войны глубоко засела в душе поэта. Отец воевал. Флор проводил его на фронт еще дошкольником. К счастью, по окончании войны отец вернулся домой живым, а дед навсегда остался на поле брани. Военная тематика прослеживается во все периоды его творчества, об этом говорит время написания стихотворений о войне (1957–1978). Главными мотивами в поэтических текстах Ф. Васильева являются мотив голодного детства, раннего взросления, непосильного женского и детского труда, память о погибших, мотив бессмертия павших на поле сражения героев. И особо значимо то, что начинающий автор открывает свой первый сборник «Ворекъяло кизилюс» («Сияют звезды», 1960) стихотворениями, посвященными теме военного детства («Уг вунэты мон со нылэз» – «Не забуду ту девчонку»; «Шудо пинал дыр понна» – «За счастливое детство»), заявляя таким образом одну из главных тем своего творчества. В первом стихотворении девочка спрашивает лирического героя, где ее отец. А он не может ей ответить, не знает, как сообщить девочке о смерти отца. Автор для большей правдоподобности и убедительности использует в поэтическом тексте минимум художественных средств, особо значимы вопросы девочки. Голос Ф. Васильева сильно отличается от поэтов его поколения. Хотя поэт не побывал на полях сражений, не видел боев, смерти друзей и близких, он создает правдивый трагический образ без вести пропавшего воина-солдата в стихотворении «Ивортэк ышем муртлэн верамез» («Монолог пропавшего без вести»). Литературовед В. Ванюшев, анализируя поэзию сверстника, обращает внимание на то, что «Флор Васильев неслучайно написал стихотворение не от лица погибшего на поле боя солдата, а от лица без вести пропавшего. В первые послевоенные годы было недоверие к пропавшим без вести как к трусам и предателям. Ф. Васильев своим произведением восстанавливает гуманное отношение к этим рядовым войны, перестраивает точку зрения современников, побуждая их к пониманию и сочувствию. И в этом тоже проявляется верность главной своей поэтической теме – победе добра над злом» [Ванюшев 2014, с. 124].

Удивительной жизнестойкостью отличаются стихи Флора Васильева «Секыт аръёс уг кошко сьулэмысь» («Иголкой в груди»), «Жомыт возья съод бурдьёссэ педлон» («Темень расправила черные крылья на улице»), «Бергатйсько пу вукоез» («Вращаю деревянную мельницу»), «Сюрес дуре одйг гинэ» («У дороги лишь один»), воссоздающие образ голодного военного детства. В последнем стихотворении автор приемом кольцевого обрамления соединяет время сегодняшнее и военное. В зачине поэтического текста изображены колоски, запылившиеся у дороги, которые болью отзываются в душе героя, перенесшего тяготы войны, и выражают изменившуюся систему ценностей, и, конечно, отношение к хлебу.

Читатель видит реалии деревенского быта военного времени, сбор детьми оставшихся в поле колосков, их бережное отношение к каждому зернышку. К вечеру работа под палящим солнцем приносит плоды – колосками забит целый мешок. А главное, в мыслях каждого ребенка адресная помощь родному отцу. В тексте поэт использует образ-сравнение, в каждом ржаном колоске мальчик видит обойму с патронами, так ребята своим посильным трудом помогают фронту. Зернышки, собранные в поле маленькими ручонками, – это символ единения народа, проявление ежедневного патриотизма, с другой стороны – драма народа, драма военного детства. Несмотря на все тяготы, эти строчки наполнены желанием приблизить победу, делать добро близким. Ключевыми в стихотворениях являются образы ржаного колоска, зерна, картошки, и обязательно присутствует образ матери, чаще – всей семьи, и фронтовые письма отца.

Объединяющий мотив всех поэтов этого поколения – преклонение перед матерью, матерью многострадальной, жертвенной, нежной, любящей, героической. Матерям посвятили поэмы М. Покчи-Петров «Анайлы гожтэт» («Письмо к матери») и В. Ванюшев «Меми гожтэт» («Мамино письмо»). В заглавии и содержании этих двух поэм много точек пересечения. Поэты воссоздают быт матерей военной поры, их ежедневный самоотверженный труд на заготовке леса, в поле, заботу о голодных детях, ожидание вместе с детьми писем с фронта. Письма-поэмы переполнены сыновней благодарностью к матери, желанием облегчить их тяжелую жизнь. Главное отличие поэм заключается в том, что произведение М. Покчи-Петрова – это воспоминание-обращение сына к матери, в тексте доминируют материнско-сыновние отношения, а поэма В. Ванюшева – это письмо жены мужу на фронт. В поэме «Письмо к матери» автор создает обобщенный образ матерей планеты: «И, вспомнив тех, погибших на войне, / Ты, может, часто думаешь, как знать, / Что где-нибудь, в совсем чужой стране, / Живет твоя подруга, тоже мать. <...> Ты с нею не встречалась никогда, / И у нее нейдет из головы / Судьба детей, тревожится она. / И как бы вместе говорите вы: / "Нет, не нужна нам новая война!"» [Покчи-Петров 2000, с. 55] (перевод Г. Пагирева). В. Ванюшев в образе матери акцентирует внимание на материнско-отцовских отношениях. В раскрытии характера Марьи и Микаля автор мастерски использует многозначный образ письма, который развивает семейную сюжетную линию, соединяет жизнь деревни и фронтовые дороги мужа, передает драматическую напряженность ожидания треугольников с фронта. В первой главе поэмы перед читателем проходит вся жизнь Марьи: от девочки, с детства нянчащей сестер и братьев, жены, первого председателя колхоза, матери-вдовы, поднявшей в годы войны и послевоенного время пятерых детей. Она вечерами после изнурительной работы в поле и дома учится читать и писать, выводит буквы по просьбе мужа-солдата, чтобы самой лично написать ему хотя бы

несколько строчек. Строчки-весточки жены и матери, написанные героическими усилиями, отправлены на фронт любимому мужу и отцу. Автор немногословно описал праздничную атмосферу в доме, письмо вселило надежду и радость всей семье на возвращение Микаля домой. Вторая глава поэмы посвящена военным дорогам мужа, выполнению им очередного, оказавшегося последним, боевого задания в районе деревни Квитки. Весь драматизм завершающей поэму третьей главы – возвращение письма Марьи. Не найден адресат. У почтальонки Кати неделю в сумке лежало другое письмо, похоронка Микаля. Она на какое-то время хотела отложить трагедию семьи. Вручила Марье ее собственное письмо. Знакомый конверт, знакомые слова, знакомые строчки, так старательно и мучительно написанные, обожгли женское сердце. Но осталась надежда, а похоронка – в сумке. В. Ванюшев в образе своей матери создал обобщенный образ материнства, крестьянки, труженицы с трудной судьбой, но никогда не сдающейся ради жизни детей.

Наряду с темой материнства в поэзии развивается тема отцовства, которая доминирует в творчестве Владимира Романова. На войну ушел и не вернулся его отец. Родившийся и выросший во время войны, оставшийся без отца, поэт не смог изгладить эту тяжелую рану всю жизнь. В его поэтических текстах мы видим, как он завидует своим друзьям, которые просто могут посидеть на коленках отца, ему не хватает плеча близкого человека. Проанализировав поэтический корпус В. Романова, в частности стихи «Ваёбыж кар» («Ласточкино гнездо»), «Атай пуктэ ке пельпумыз вылэ» («На плечах отца»), «Атай» («Отец»), «Вожь-яськон» («Зависть»), можно сделать заключение, что образ отца в его творчестве, как ранее отметили, является наиболее значимым и важным. Это обусловлено личной потерей писателя, отсюда складывается образ идеализированного, «высокого» отца. Архетип отца в данном случае не проявляется ни в одной из своих ипостасей: ведь отец отсутствовал в жизни своего ребенка. Но сын не перестает любить тот образ, который сложился в его сознании. Психологи объяснили бы это таким образом: дети, которым не хватило родительской теплоты и внимания, могут направить объект своей любви на что-то другое: игрушку, вымышленного друга, незнакомого родственника. Для лирического героя В. Романова таким объектом является далекий, незнакомый отец, погибший на фронте. Отцовство для поэта оставалось далеким и чужим даже тогда, когда он сам завел семью.

В поэзии поколения детей войны центральной проблемой остается забота о сохранении мира, борьба добра и зла в малом и большом, передача духовных ценностей народа молодому поколению, надежная охрана границ, поэтизация ежедневного мирного самоотверженного труда земляков. Ведущей чертой поэтики произведений является обращение к нравственному опыту поколения,

памяти военных лет повзрослевшего героя в реалиях мирного времени. И поиск ответа на вопрос, который звучит в финале поэмы М. Покчи-Петрова: («Как сделать так, чтоб никогда во двор / За сыновьями не пришла война?») [Покчи-Петров 2000, с. 55] (перевод Г. Пагирева). Поэтические строки удмуртских писателей, запечатлевших драматический опыт детства, вносят свою лепту в память о войне и заставляют размышлять о цене победы нашего народа в Великой Отечественной войне. Ведущие черты русской поэзии послевоенного времени, отмеченные И. Петровым: «Жесткая оппозиция жизни и смерти, мира и войны трансформируется в сложный психологический комплекс, когда мучающая память оказывается залогом человеческой нравственности, а в картинах военных лет противоречиво переплетаются мотивы преждевременной зрелости и неизжитого детства, ужас блокады, взрывов, близких смертей – и присутствие цветущей сирени или первой влюбленности» [Петров 2015, с. 23], выступают объединяющим началом в многонациональной литературе о войне.

Литература

1. Ванюшев, В. М. Один из миллионов «детей войны»: Флор Васильев / В. М. Ванюшев // Вестник Удмуртского университета. – 2014. – Вып. 4. – С. 121–124.
2. Васильев, Ф. И. Кылбуръёс / люказ, поттыны дасяз, азыкыл, валэктонъёс гожтйз А. Ермолаев / Ф. И. Васильев. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – 848 с.
3. Васильев, Ф. И. Стихотворения. Переводы с удм. / сост., автор предисловия и указателя А. Ермолаев / Ф. И. Васильев. – Ижевск : Инвожо, 2003. – 664 с.
4. Захаров, В. В. Тема Великой Отечественной войны в творчестве Олега Поскребышева / В. В. Захаров. // Италмас. Литературно-художественный и публицистический журнал. – 2013. – № 2. – С. 71–74.
5. Петров, И. В. «Война вошла в мальчишество мое...» : образ подростка в поэзии 1950–1960-х годов / И. В. Петров // Филологический класс. – 2015. – № 1 (39). – С. 17–23.
6. Покчи-Петров, М. П. Улонэ вамыштй = Дорогою в жизнь : Кылбуръёс. Стихи / сост. А. Петрова; предисловие А. Ермолаева; переводы Г. Пагирева, О. Поскребышева, В. Семакина. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 152 с.
7. Шибанов, В. Л. Владимир Романов «Атай» / В. Л. Шибанов // Вордскем кыл. – 1996. – № 4. – С. 53–57.

РАЗДЕЛ 4. УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ПОИСКИ, РЕШЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

4.1. Постигание современности в порубежной прозе

4.1.1. Художественное осмысление действительности в прозе и драматургии (Зайцева Т. И.)

Произведения удмуртских авторов, созданные на рубеже XX–XXI в., свидетельствуют о поисках литературой новых форм художественных форм и приемов, обуславливающих творческую индивидуальность авторов. Оживление в литературе национально-этнического самосознания во многом связано с тем, что она по-новому начала осмыслять свое историческое прошлое и настоящее. Одновременно с поиском национальной идентичности литература «перестроечных и первых постперестроечных лет» становится более социальной, универсальной, многофункциональной.

Одна из особенностей удмуртской прозы и драматургии переходной эпохи – кризис главного героя, который связан с его невозможностью найти точку опоры в надломленном мире и передать современникам основополагающие национальные ценности. В желании понять специфику поведения людей «переломленного» времени, писатели начинают моделировать иную художественную реальность. Если задача освоения современной тематики решалась в литературе прошлых десятилетий, как правило, средствами эпического искусства, то теперь вместо традиционного хроникального изображения значительную роль играют образно-символический и условно-философский планы повествования. Определяющим фактором в движении литературы становится не разработка той или иной проблематики с выдвиганием на первый план идеи активного героя, а обнажение самого процесса эволюции творческого сознания автора.

С началом перестройки большое место в удмуртской прозе и драматургии, как, впрочем, и во всей отечественной литературе, начинает занимать обращение писателя к бытовым сторонам народной жизни с преобладающим вниманием к ее негативным аспектам. Отрицательные стороны народной жизни показаны в повестях К. Ломагина «Зыгырья, киосыд вань дырья» («Обнимай, пока у тебя есть руки», 1991) и «Вир» («Кровь», 2000), Г. Мадьярова «Аналтэм сяська»

(«Заброшенный цветок», 1991), В. Агбаева «Зудэм чөж» («Оторопелая утка», 1998) и «Акшынэм пиос» («Обнаглевшие парни», 1993), в произведениях Г. Перевощикова, Н. Никифорова, Р. Игнатъевой и др. В сфере художественной реальности оказывается специфическая социальная прослойка, не являющаяся прежде объектом изображения в произведениях удмуртских писателей: безработные, бомжи, наркоманы, проститутки, пьяницы, брошенные дети, одинокие престарелые родители. Это обусловило активизацию в литературе натуралистических тенденций, позволивших писателям подробно изобразить драму человека, отчуждаемого обществом и государством. Чаще в произведениях национальных писателей в 1990-е годы становится «человеком на обочине» городской удмурт, причину потерянности которого авторы связывают с происходящим в стране культурным и социально-экономическим разломом. Отстраненность удмурта от труда многие писатели, в том числе и названные выше, воспринимают как подлинную катастрофу, как крушение национального миропорядка. Отсюда ведущие черты литературного героя, оказавшегося лишенным привычных основ существования: одиночество, обособленность, отчаяние. Причиной народного неблагополучия в современной действительности, по мнению писателей, является власть денег. В произведениях, где центральной становится проблема «падения человека», обстоятельно воссоздаются обстановка, в которой существует герой, и колорит местной среды, авторы часто используют мелодраматические сцены и эффекты, прием контраста, подробно фиксируют эмоциональные состояния второстепенных персонажей.

Освоение литературой новых сфер социальной действительности, безусловно, имело для ее дальнейшего развития существенное значение. Вместе с тем, перед авторами встал вопрос преодоления натуралистической одноплановости изображения народной жизни. Отдав личность во власть среды, литература «дна» во многом утратила способность рисовать окружающий мир во множестве красок и нюансов. Поскольку человек оказался крепко связан с обстоятельствами, он не мог быть показан как внутренне противоречивый характер, дающий сообразные оценки событиям современности.

Подъем национальной литературы на качественно иной уровень развития связан, в первую очередь, с творчеством прозаика Г. К. Перевощикова (поздний период творчества) и драматурга А. Л. Григорьева. Существенное значение приобретает нацеленность этих авторов на поиск духовных и нравственных источников возрождения народа в «низовых» слоях общества. Идея сострадания к обездоленному человеку в удмуртской литературе во многом восходит к гуманистической традиции русской классической литературы. Наиболее сильно, пожалуй, удмуртская литература впитала в себя толстовский идеал народности. Особо выделяются в этом плане повести Г. Перевощикова «Шелеп» («Щепка»),

2000) и «Узы сяськаян вакытэ» («В пору цветения земляники», 2002), пьесы А. Григорьева «Лысву сямен уг төлзы синкыли» («Слеза не опадает как роса», 1985) и «Пужмерен чүштаськем яратон» («Любовь, опаленная инеем», 2007).

В основе «поздних» повестей Г. Перевощикова лежит коллизия ошибающегося и вдумывающегося в свою жизнь интеллигента. Бытовое повествование здесь переходит в философски-интеллектуальное. Конечно, названные выше повести нельзя назвать философскими в принятом смысле слова, речь не идет и об их жанровом определении, но о склонности писателя и его героя к философским раздумьям и обобщениям, к размышлениям над вечными проблемами бытия и человеческой души. В прозе Г. Перевощикова существенно повышается роль детали, связанной с предметным миром. В концепции «человек и среда» предметом исследования становится не описание окружающей обстановки, а внутреннее состояние человека, открытие им в себе новых качеств. Отсюда обобщающая емкость образа главного героя повести «Щепка» – писателя Андрея Васильевича Соловьева, ставшего городским бомжем.

В центре внимания прозаика – поиск героем вариантов выхода из тупика. Попытка Г. Перевощикова показать драму униженного человека и его стремление найти выход из своего положения заслуживает уважения. В повести весьма умело используется прием саморефлексии героя. Ретроспекции, воспоминания Соловьева, рассказы других персонажей расширяют пространственно-временные рамки произведения. Писатель проводит своеобразную параллель между творчеством героя и его жизнью, в которой есть и падения и подъемы. Выкарабкаться со «дна» жизни помогает герою учительница русского языка и литературы Светлана Петровна, почитательница таланта писателя. Ощущение смысла своего существования герой обретает через понимание собственного писательского предназначения.

Г. Нефагина, анализируя русскую прозу конца XX столетия, пишет, что для литературы характерно, с одной стороны, «ощущение трагической ”разорванности” мира», а с другой, – стремление «показать пути обретения спокойствия духа и мира в душе» [Нефагина 2005, с. 75]. Осознание героем путей «обретения спокойствия духа и мира в душе» можно обнаружить в повести Г. Перевощикова «В пору цветения земляники», удостоенной, кстати, в 2005 году главной литературной премии общества М. А. Кастрена (Финляндия). Содержание, структурообразующие особенности и жанровые признаки этой повести подробно рассмотрены в отдельном разделе.

Демократизация героя, сокращение событийно-описательного материала, многосложность человеческих отношений, критический пафос, ирония, поиск родовых корней, свободная композиция – ведущие черты пьес А. Григорьева. Чаще его драмы построены на критическом отображении жизни удмуртской

деревни. Писатель вскрывает абсурдность норм морали «перестроечных» лет. В пьесе «Слеза не опадает как роса» на примере семейства Макеевых показана действительность конца «восьмидесятых» – развал колхоза, смерть матери, пьянство отца, отбившийся от родных подросток, афганская война. Истоки дисгармонии в душе человека и в жизни общества драматург ищет не в сфере подсознательного, а во внешних обстоятельствах, в области социальной действительности. Многие эпизоды пьесы, высвечивающие негативные тенденции современности, развиваются в комическом ключе, что предполагает позитивный финал. Жизнеутверждающая основа пьесы связана с образом воина-афганца Аркадия, который восстанавливает внутрисемейные отношения и связь семьи с социумом.

Смысловая оппозиция «норма» и «абсурд», выстраивающая художественный мир пьес А. Григорьева, выводит национальную драматургию на новый уровень конфликта, который раньше решался в известном противопоставлении «новатора» с «консерватором». Критический пафос А. Григорьева по отношению к современности не переходит в его пьесах в признание абсолютной абсурдности окружающего мира. Взгляды и убеждения драматурга непосредственно связаны с жизнелюбивой философией народа. Созидательное начало григорьевских пьес «Слеза не опадает как роса» и «Любовь, опаленная инеем» сопряжено с образами людей старшего поколения, воспринимающих и любящих жизнь как таковую, подобные герои олицетворяют вневременную мудрость народа и его жизнестойкость.

Литература

1. Нефагина, Г. Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие / Г. Л. Нефагина. – 2-е. изд. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 320 с.

4.1.2. Рассказ в жанровой системе литературы 1980–2000-х гг. (Зайцева Т. И.)

В удмуртской прозе второй половины XX века происходят заметные изменения в изображении национальной жизни и человеческих характеров. Особенно ощутимыми они становятся в середине 1980–2000-х годов, что было связано с приходом в литературу целой плеяды молодых писателей, которые вступают в пору своей творческой зрелости в 1990-е годы. Это Никвлад Самсонов (1946–2002), А. А. Перевозчиков (1947), П. В. Куликов (1952), И. М. Байметов (1952–2014), О. Г. Четкарев (1953), Р. С. Игнатьева (1955), У. Ш. Бадретдинов (1957), В. В. Котков (1958), Л. Я. Малых (1960), Вячеслав Ар-Серги (1962), Г. Г. Грязев

(1964), С. В. Матвеев (1964), Л. С. Нянькина (1965), Эрик Батуев (1969–2002) и др.

Новые тенденции развития литературы связаны с проявляющимся в разработке жанра рассказа утверждением свободы творческой мысли, в более пристальном внимании к трудноуловимым состояниям и движениям души человека. В противовес публицистике «производственной» прозы они пытались сблизить реальность жизни с ее художественной интерпретацией, изобразить противоречия времени в различных пространственно-временных координатах.

Хотя приоритет в литературе семидесятых – восьмидесятых годов был за романом, но осмысление сущности происходящих социально-психологических коллизий происходит именно в жанре рассказа. В нем складываются и вызревают новые установки, которые получают дальнейшее самобытное развитие в литературе рубежа XX–XXI вв.

Удмуртский рассказ стремится изобразить в характере человека эмоционально-чувственное начало. В противовес роману, рассматривающему частную жизнь героя сквозь призму его общественной значимости, «малая» проза акцентирует свое внимание на особой роли личного поступка, выбора собственного решения, преодоления собственных ошибок. В центре рассказа, как правило, – естественный, привычный уклад жизни «частного человека», противоречащий нормам шаблонных, официальных правил поведения. При этом драматизм общественных коллизий смягчается их иронично-утешительным или сатирическим решением. Рассказ отражает ориентацию литературы на определенную обобщенность изображения, связанную с обращением к многообразной символической системе. Если «производственный» роман так или иначе выделил героя из его «национального времени», во имя всеобщего дела, то рассказ, напротив, активно вписывал героя в национальный мир.

Полнее всего в жанре рассказа выразился талант В. Сергеева (Вячеслава Ар-Серги). Уже для ранних его произведений характерна эмоционально-психологическая насыщенность диалога. Рассказы В. Ар-Серги оказываются, как правило, историями отдельных людей, в большинстве случаев показанными изнутри их собственными глазами или рассказанными самими персонажами без посредничества автора. Важную роль в психологическом анализе В. Сергеева играет лиризм, отсюда фиксация глубин человеческих чувств и отношений.

В качестве приемов, цементирующих сюжет рассказов, писатель использует ассоциации, параллели, символично-психологические эпизоды, динамично меняющийся эмоциональный тон повествования. Эти особенности творческой манеры Ар-Серги достаточно наглядно отражаются в его сборниках рассказов «Жыт куараос» («Вечерние голоса», 1986), «Лыдья, лыдья, кикые» («Считай, считай, кукушка», 1988).

В рассказах В. Ар-Серги нашла отражение одна из черт его прозы – стремление к познанию внутренних пластов человеческого мироощущения. Говоря об особенностях ранних рассказов начинающего прозаика, В. Ванюшев писал, что за событийностью автор не гонится; его беспокоит внутренний мир человека. Таким образом, сильная сторона творчества В. Сергеева в жанре рассказа – способность проникать в тайные уголки человеческой души, открывать читателю какую-то неведомую часть его внутреннего мира, умение воспроизводить тонкие, едва уловимые оттенки чувств и настроений. Чаще Ар-Серги пытается раскрыть эмоциональный мир молодого современника, полный драматизма и переживаний.

Писатель не описывает подробно весь процесс душевных движений персонажа, но очень точно воспроизводит психологический миг, внутреннее состояние человека в какой-либо момент его жизни. То, что предшествует возникновению и развитию того или иного чувства, находится как бы за рамками сергеевского рассказа, автора интересует не поток человеческих переживаний, но их проявление в уже сложившемся виде. Текст Сергеева живет сложными ассоциациями и образно-психологическими связями. В прозе В. Ар-Серги обнаруживается тяготение автора к тургеневской, чеховской, красильниковской традиции, к принципам и особенностям художественного психологизма, характерного для творчества этих писателей.

Весьма показателен в этом отношении рассказ «Телефон дурын» («У телефона»). Неожиданно рассказчик оказался посвященным в тайну телефонного разговора: простодушная, невинная сельская девушка обманута неким прагматичным командированным. В соответствии со сложившимися канонами литературы естественно было бы ожидать, что автор попытается показать чувства героини. Рассказчик не знает, как помочь незнакомке, но и стоять дальше в раздраженной, скандалящей толпе в очереди у телефонной будки он не может. Писатель сумел отобрать и осмыслить лишь необходимые для данного эпизода детали и тем самым прозрачно и тонко воссоздать приметы душевного состояния рассказчика, передать момент, когда рассказчик испытывает чувство особо щемящей грусти по дефициту любви, понимания, доброты. Скорее всего, и у него те же родовые корни, что и у юной героини.

Тонко переданные Ар-Серги ощущения рассказчика дают читателю возможность достаточно точно воспроизвести непродолжительную историю «деревенского» романа между наивной сельчанкой и заезжим мужчиной. Путем психологически меткого воспроизведения кратковременного проявления душевного состояния рассказчика, писателю удалось раздвинуть рамки рядовой уличной сценки, задержать внимание читателя не просто на зарисовке ситуации, а на более значимых вопросах: что творится в душе у человека, когда он впервые

оказывается обманутым? Чем и как откликнутся эти сломы в будущем для других?

Писатель не стремится к построению связей и цельной системы в изображении внутренних мотивов поведения героев. Однако В. Сергеев, рисуя героя вне привычной среды, «обязывает» его «нести» за собой свой национальный мир. Облик этого мира, стоящего за плечами изображаемой личности, набросан как бы пунктиром, он словно бы растворяется в потоке ощущений героев. Писатель осмысливает ту или иную черту героя как типический признак, выражающий его социальную сущность. Для В. Сергеева важны монологи-самопризнания героя, чаще всего переданные с помощью несобственно-прямой речи.

Показателен, к примеру, рассказ «Пёртмаськон» («Ряженье»). События в этом рассказе воспроизведены через чувства и мысли героя-повествователя, через воспоминания и воссоздание картин действительности в воображении героя. Перед читателем предстает охваченный единым взглядом сам процесс жизни персонажа. Герой В. Сергеева не просто воспроизводит в памяти прошедшее, но и остро переживает то временное душевное состояние, которое испытывал когда-то. Ар-Серги представляет читателю индивидуально-субъективное преломление внешнего, объективного мира в чувствах, ощущениях героя. В результате бытовая конкретность рассказа сочетается с философскими раздумьями, обобщениями.

Рассказчика гнетет и мучает чувство собственной вины за то, что некогда несправедливо обидел хорошего человека. Поведение приезжего Георгия не поняла и не приняла деревня со своими сложившимися, привычными формами быта. Насмешливо-недоброжелательной оказалась реакция местных жителей на то, что Георгий не выпивает, не кутит с местными женщинами, а вечерами сидит и что-то пишет. В один из гадальных крещенских вечеров деревенские ряженые подшутили над приезжим специалистом. Они зашли в его дом, поплясали, подурачились, а заодно все бумаги с записями и все книги Георгия раскидали, разбросали, растоптали. Знай наших! Впредь не выделяйся, не зазнавайся! Намного позже переживет рассказчик драму внутреннего раскаяния за свое небрежение к незнакомому человеку. В смене чувств повзрослевшего рассказчика воссоздано изменение человеческого миропонимания, автор призывает читателя к заботливой оглядке друг на друга, к взаимной бережливости. Как и в рассказе «У телефона», здесь нет изображения процесса исчезновения, отмирания в душе рассказчика одних представлений о жизни и образования новых. Внешняя событийная линия фабулы рассказа заметно ослаблена, зато усилено внутреннее, психологическое напряжение сюжета, раскрывающего изменение эмоционального отклика рассказчика на прежние нормы собственного отношения к окружающим его людям.

В жанре рассказа литература стремится изобразить драму мятущейся, встревоженной души молодого удмурта, «бьющегося» над вопросами современности. Национальную картину мира удмуртский рассказ восьмидесятых годов «составляет» снизу, из повседневного существования человека, далеко не идеального и не находящегося в центре значительных событий. Запечатлев в живых диалогах и монологах героев грустные или счастливые минуты человеческого существования, рассказ ложился на благодатную почву ожидаемых читателем сопереживаний, впечатлений. Привычный для крупных романов, повестей социально активный герой в рассказе оказался вытеснен «частным» человеком, стремящимся в каждодневных проблемах сохранить честь, достоинство, самоконтроль. Образ рядового современника отодвигал «номенклатурного» персонажа романа и повести о колхозном или промышленном производстве. Для В. Ар-Серги существенным становится желание его рассказчика вступить в диалог с читателем, активизировать в нем внимание к слову писателя, а через это – и внимание к внутреннему состоянию автора.

Заметная тенденция в творчестве В. Сергеева – стремление к отбору таких деталей портрета, поведения героя и внешней обстановки, которые опредмечивают определенные состояния человеческой души. В таких рассказах нет поступательно развивающегося сюжета, но есть психологическое поле особого эмоционального напряжения, создаваемое внутренним состоянием героя и выразительностью житейских обстоятельств. Явлением в литературной жизни республики стала книга Вячеслава Ар-Серги «Тулкымъёс вылын пыжед» («На волнах – лодочка», 1993), куда вошли лучшие рассказы писателя следующего этапа его творчества. В рассказе «Акшанысь кышномурт» («Женщина из сумерек») возвращающийся с работы Микол любит летним закатом, наслаждается теплом последних лучей заходящего солнца. Затем от автора излагаются общие сведения о герое: женат, работает мастером на заводе, имеет двоих детей, и забот ему хватает. Писатель точно уловил те чувства, которые возникают в душе героя-труженика, созерцающего картину исхода мирного рабочего дня. Но вот герой заметил идущую впереди него красивую женщину – и возникает поток его воспоминаний о прошлом, настоящем, о каждодневных привычках. Фиксация состояния героя, опирающаяся на наблюдения и предположения повествователя, неожиданно исчезает. Герой, втиснутый в повседневные бытовые заботы, оказывается, не узнал на городской улице собственную жену.

Предметное выражение персонажа-женщины оказалось настолько выразительным, что оно раскрывает ее внутреннее состояние. Перед читателем раскрывается натура этой женщины, познавшей счастье и в семье, и на работе. Микол – человек тонкий, умеющий мечтать, любить, сострадать, оберегать тех, кто рядом. И, без сомнений, с таким мужчиной женщина может быть счастливой

женой и матерью. Весь фактический материал рассказа отражает приметы времени и, одновременно, национальные культурные традиции.

Процесс психической жизни у В. Сергеева воспроизводится не как неразрывное течение или нерасчленимое движение, а дискретно – в виде сменяющихся ощущений, настроений. Выразительный показ смены настроений героя может сочетаться в рассказах В. Ар-Серги с воспроизведением состояния его душевной смятенности как следствия запутанности жизненных обстоятельств. Изменчивость настроения, подвижность психики героя позволяют писателю представить образ человека в сочетании разнородных черт его характера, раскрыть суть его душевного состояния в тот или иной момент. Стремление автора «задержаться» на каком-то важном эмоционально-психологическом состоянии героя дает ему возможность показать реальность тоньше и тактичнее.

Разнообразны, как сама жизнь, пути и судьбы героев рассказов В. Сергеева. В поисках более свободного самовыражения своего героя писатель прибегает к такой разновидности рассказа, где на первый план выдвигаются «исповеди» или «развернутые признания» героя. Самораскрытие героя в своеобразной форме письма, отправленного писателю Ар-Серги от старого фронтовика, происходит в рассказе «Берпуметй команда» («Последняя команда, или письмо фронтовика»). Герой рассказа, желая поделиться с известным в республике писателем накопившимися воспоминаниями и мыслями, очерчивает свою прожитую жизнь и жизнь деревни в целом. Немногие внешние детали жизни героя, по сути, дают обобщающую картину всей нашей отечественной истории.

В произведении достигается полнота отражения своеобразного потока мыслей и чувств героя, в сочетании с анализом его взглядов и убеждений, какие свойственны человеку из народа с его уровнем интеллекта, философии. Пенсионер, бывший гвардии ефрейтор Иванов Никтополион Дормидонтович пытается рассказать писателю, какое событие военных лет ему более всего запомнилось. Герой, как говорится, вышел с читателем один на один. В. Сергеев вводит в драматический военный материал глубоко личные, почти интимные переживания героя: лирическое волнение, смятение, замешательство, наворачившаяся слеза и др. Сложно герою выделить особо запомнившийся случай на войне, ибо судьба Иванова, в общем-то, сродни многим нелегким судьбам людей его поколения. Необычайно колоритными предстают в рассказе соображения простого русского человека о смысле бытия, о том, как он понимает закономерности жизни. Горько солдату оттого, что народ, сумевший выстоять в тяжелейших испытаниях, сегодня подчиняется мнимым законам и ценностям, руководствуется идеалами, которые лишают его внутреннего стержня и веры в будущее. Деформация национального характера отражается в мироощущении, ментальных качествах, чертах характера человека. Рассказ ставит проблему невоостре-

бованности в современном мире человека-труженика, его неприкаянности. От того, на что ориентируется сознание народа, считает писатель, на какие духовные ценности национального наследия и современности оно опирается, зависит само будущее национального мира. Непреходящими же ценностями для удмуртского народа всегда были созидание жизни, труд на земле.

Рассыпанные по тексту рассказа другие письма Иванова, различные к нему комментарии, пояснения рассказчика, воспроизведенные с юмором и иронией, постепенно подводят читателя к лейтмотивно звучащей в произведении мысли, что происходящие в стране негативные процессы лишают народ возможности трудиться на родной земле, растить детей, прерывают нормальное течение жизни. В размышлениях героя рассказа В. Сергеева «Последняя команда» о нелепостях, несуразностях жизни народа много точек соприкосновения с прозой В. Белова, В. Распутина, С. Залыгина, В. Астафьева, воспроизводящей драматическую противоречивость современного российского бытия.

Сочетание различных приемов описания героев извне и одновременно изнутри – сложнейшая задача для художника слова. В. Ар-Серги склонен к тщательной работе с языком, особое внимание писатель уделяет верной передаче оттенков смысла слова. Значительная часть проблем, поднятых писателем, получила свое художественное выражение через образы различных рассказчиков и повествователей. Стремление В. Ар-Серги рассказать о жизни обычных людей как можно более правдиво и посредством их языка и сознания во многом определило особенности жанра удмуртского рассказа 1980–1990-х годов. Композиционно-стилистическая и словесно-художественная структура его произведений ориентирована на слово «обыкновенного» героя, однако непосредственно воспроизводимая реальность приобщена к более глубоким пластам народной жизни, что обуславливает выход за пределы изображаемого. Читатель угадывает в изображаемых писателем событиях и картинах целый ряд аналогий своим внутренним переживаниям и глубинным мыслям.

Например, в рассказе «Палэзпу – оскон...» («Рябинушка – надежда...») В. Сергеев при посредстве рассказчика проникает в сложное сплетение чувств и настроений героини, у которой сына посадили в тюрьму. Одним из основных средств художественного воздействия на читателя в рассказе оказывается воображение непосредственного общения рассказчика и читателя, т. е. возникает иллюзия возможности читателя откликнуться, ответить или посочувствовать героине. Рассказчик сосредотачивает внимание на смене собственных чувств и мыслей, раскрывает отдельные свои состояния, воспроизводит эволюцию своего отношения к событиям, воссозданным в рассказе. Описание состояния героини вызывает у читателя ассоциации, связанные с переживанием им самим подобных ситуаций.

Если для традиционного рассказа был характерен аналитизм, интерес к трудовым будням человека при спокойном развитии сюжетного действия, стремление обобщить частную коллизию, дать поучительный пример и т. д., то сергеевскому читателю как бы предоставлено право самому сделать резюме, зафиксировать вывод, вспомнить знакомую историю и «узнать» рассказанный случай. «Участок», на котором разворачиваются события в рассказах В. Ар-Серги, непривычно мал, обычно это несколько эпизодов или моментов из жизни героя. Такой подход к изображению действительности является для Ар-Серги не эстетическим экспериментированием, а сознательной установкой на художественное усвоение проявлений народной жизни на отдельных «примерах», которые кажутся ему наиболее убедительными для понимания «трагизма» будней, вступающих сквозь слои неприкрашенной повседневности. Во многих произведениях В. Сергеева сильно авторское ощущение непростой судьбы сельских тружеников уничтожаемых российских деревень. Так, в рассказе «Атаезлэн ёгырес бамъёсыз» («Небритые щеки отца») показана печальная судьба двух героев: пятилетнего мальчика и его отца. На старой лошади по кличке «Комсомолец» герои едут воровать капусту с колхозного поля. Но домой они не вернуться. Беззащитный мальчик, пьющий отец, бедность, подталкивающая на воровство, дождливый вечер, грязная осень, холодный пронизывающий ветер, неубранное колхозное поле – таков образный контекст этого очень грустного рассказа.

Косвенный анализ приобретает в рассказе «Небритые щеки отца» большую отточенность, предметную осязаемость и выпуклость, описания героя извне создают иллюзию одновременного проникновения вовнутрь. «Сйзыл пеймыт жыт жокытак выйтйз пушказ вань ёросэз. <...> Уробоын пуке вить аресъем Герми, вёзас соргетыса изе кудзем атаез. <...> Синкылиосыз зор вуэн суро ангестйз васько ини. Кырсь кыыныз Герми ёушылэ соосты» («Вечерняя мгла дождливой осени проглотила всю окрестность. <...> На телеге сидит пятилетний Герми, рядом храпит пьяный отец. <...> Слезы мальчика вместе с каплями дождя текут по его подбородку. Грязными ручонками Герми пытается их вытереть» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Ар-Серги 2003, с. 230–231]. Читатель не только догадывается, что происходит в душе героя, но и проникается чувствами, которые переполняют детскую душу. История рассказана с позиции автора-повествователя и персонажа, но повествование, поданное в авторском слове, ориентировано на персонаж, на его восприятие мира.

В рассказах В. Ар-Серги – начало тех процессов, которые нашли свое значительно более полное развитие в его произведениях крупных жанров. Рассказы зрелого В. Ар-Серги отличаются глубиной художественного вживания в текущие,

противоречивые процессы многослойного человеческого сознания. Нередко эти рассказы, в сущности, построены по законам сна, их очевидная примета – утонченность художественных форм. В них, по существу, В. Ар-Серги размышляет над вопросами истинного и ложного в жизни, стремится отойти от «правдиво-конкретного», «будничного» отражения событий и явлений окружающего мира в надреальное «измерение». Речь идет о стремлении писателя раскрыть многовариантность бытия, разработать психологический язык, способный все это отразить.

Общую панораму развития удмуртской литературы 1980–2000-х гг. заметно обогащают рассказы В. Коткова, с творчеством которого связано усиление в национальной прозе эмоционального субъективно-лирического начала, активное использование различных приемов стилизации, употребление ритмической, музыкально-организованной фразы. Рассказы В. Коткова определили целое направление удмуртской прозы конца XX в., выделяющееся, прежде всего, обращением к молодому человеку, поэтичностью, лиризмом, исповедальностью. Герой В. Коткова конфликтен, внутренне противоречив, но это человек, преодолевающий пессимизм, ему чужд мрачный взгляд на окружающий мир, которым проникнуты многие произведения современных удмуртских писателей. Главная особенность его творчества – устремленность к постижению светлых, положительных начал жизни. В. Котков стремится рассказать о людях нравственно здоровых, цельных, обладающих душевной щедростью и добротой, размышляет об основах духовной самобытности удмуртского народа. Эта особенность творчества писателя ценна и привлекательна, поскольку за последние годы в удмуртской литературе, обращенной к теме современности, снизился жизнеутверждающий пафос. Очень редко молодые удмуртские писатели берутся сегодня за воссоздание образа честного, порядочного человека, но излишне много появилось произведений, рассказывающих о людях сломленных, духовно ущербных, не умеющих противостоять бытовым обстоятельствам и жизненным неудачам.

Своеобразной чертой художественной картины мира В. Коткова является восприятие человека как части родного края, его природы. В естественных людях, живущих на лоне природы, писатель видит свежесть и полноту чувств, трудолюбие, самобытность. Произведения В. Коткова учат ценить жизнь в самых простых ее проявлениях, автор стремится постичь тайные законы притяжения родственных душ друг к другу.

Повествователь во многих котковских рассказах приближен к персонажу, ведет повествование, говоря известными чеховскими словами, «в тоне» и «в духе» героя. Внутреннее состояние персонажа чаще передается посредством не прямой, а несобственно-прямой речи, отчего происходит совмещение объектив-

ности и лиризма. Объективность, связанная с эпической описательностью, и лиризм, выражающий стихию субъективности, эмоциональности, сливаются, обращаясь в лиризованную объективность. Именно этими принципами подхода к литературе обусловлен эмоционально-экспрессивный, лирически окрашенный строй произведений В. Коткова. В его рассказах нет противостояния одного персонажа другому и тем более – положительного героя отрицательному; существенную композиционную роль здесь играют «обратные связи», благодаря которым корректируется или изменяется первоначальное восприятие сцены, ситуации, эпизода. В финале произведения неожиданно обнаруживается или проясняется истинный смысл того, что ранее представлялось в ином свете. В. Котков продуктивно использует в своем творчестве законы новеллистического повествования, прежде всего, принципы сюжетосложения.

Интересно взглянуть на то, как В. Котков, используя типологические свойства новеллы, развивает тему любви. Писатель постоянно подчеркивает душевную способность к любви всех людей, независимо от их социального положения, возраста. Обратимся к наиболее известному рассказу писателя «Тодмотэм суредась» («Анонимный художник»). Наблюдения рассказчика над маловероятной в жизни ситуацией захватывают читателя с первых строк. Здесь сливаются в единое целое описание предметного мира и воспроизведение человеческих эмоций, ощущений. И хотя В. Котков обращается к теме школьной влюбленности, в поле зрения писателя оказываются вечные вопросы бытия: первое объяснение в любви, духовные ценности любви, формирование социальной и нравственной зрелости человека.

Рассказ построен как описание нескольких дней из жизни старшеклассников. Сюжет произведения разворачивается исподволь: неизвестный художник рисует юную девушку и развешивает ее портреты на березках около школы. Возникает образ-ассоциация: «розовая нагота молодых стволов» аналогична «юности и доверчивости девчонок», традиционно сравниваемых в отечественной литературе с белыми березами. Благодаря образам-ассоциациям сюжет рассказа «Анонимный художник» идет к развязке не прямым путем, а посредством перекрестных связей, когда завязка, развязка, кульминация меняются местами, пропадают и возникают вновь. Девушка конфузится, смущается, она не желает сплетен вокруг себя, своего имени со стороны сверстников и односельчан. Внезапно возникшая интрига нарушает привычный ритм повседневных школьных будней, а чудаковатое поведение неизвестного автора рисунков создает для девушки множество неудобств. Развязка истории совершенно неожиданная: анонимным художником оказывается самый скромный, застенчивый одноклассник девушки. И читатель, и сама героиня по-новому начинают смотреть на этого молодого человека.

В рассказе проводится очень важная мысль: человек, способный заметить и изобразить красоту, не может обмануть, он не способен на подлость, это должна быть высокая творческая натура. Права мать девушки, сказавшая: «Дйсьтйсьтэм но ляб шуэмысь, тынад тодмотэм художникед туж юн сюзэмо, лэся. Сомында суреданы кужым но шедьтэ, суредьёссэ лякылыны но дйсьтэ» («Незнакомый художник, должно быть, имеет крепкий характер. Он и силы находит столь много рисовать, и не боится эти рисунки развешивать») [Котков 1997, с. 78]. В рассказах, посвященных дружбе и любви, В. Котков изображает героев светлыми, но не очень яркими красками, писатель стремится выявить в человеке затаенное, не прибегая к прямым оценочно-аналитическим характеристикам.

«Анонимный художник» – это в какой-то мере рассказ-предостережение, на небольшом пространстве которого писателю удалось сказать многое. И прежде всего о том, что человек, поддавшись невежественному бездушию окружающей среды, может утратить утонченность чувств и ощущений. Природный дар и любовь, по убеждению писателя, нуждаются в понимании и поддержке. В сущности, в рассказе речь идет о выборе молодым человеком пространства для жизни собственной возвышенной души. С этих позиций можно обратить внимание на конфликт и композицию рассказа. Характер конфликта определяется не похожестью героя, это происходит от внутреннего естества Вовика, который не такой, как его сверстники. «Оля ачиз но туж умой тодэ Вовиклэсь сямзэ. Оляен соос пичи дырысенызы ёш будэмын, начальной школае ёш ветлйзы. Ма собере сизьым классозь ик озы вал» («Оля сама прекрасно знает характер Вовика. Они с малых лет вместе росли, в начальную школу вместе ходили. И вообще до седьмого класса так было») [Котков 1997, с. 77]. Таков уж он по природе – тихий да стеснительный, на девчонку похожий. Вовик – натура тонкая и ранимая, он боится оголить струны своей нежной юношеской души.

Стремление автора раскрыть ранимость души главного героя обусловило парадоксальность финала рассказа, который является своеобразным признанием в любви: подросток во время урока математики рисует портрет любимой девушки на школьной доске. Здесь обозначился внутренний конфликт, посредством которого раскрывается мир души влюбленного героя, не знающего выхода из создавшейся ситуации. Герой растерялся перед внезапно вспыхнувшей первой любовью, ищет возможность высказать ее. К сожалению, образу Вовика, его мыслям и поступкам в рассказе не хватает психологической достоверности. Тем не менее, это произведение обладает большим эмоциональным воздействием на читателя. Думается, что здесь тот случай, когда естественный тон повествования, неподдельный характер, искреннее поведение юного героя, парадоксализм сюжета целиком восполняют слабости в психологической обрисовке образа.

Композиция рассказа подчинена замыслу автора. Сначала это описание событий с лирическими вставками и зарисовками родной природы, затем динамичное движение сюжета с преобладающей лирической тональностью. Решение вопроса остается открытым, автор не говорит о реакции Оли на «признание» Вовика. Но она понятна, определяется логикой вышеописанных событий: возникновение и развитие чувства немислимо без осознания героями своей ответственности за любовь. Одно из важнейших достоинств рассказа – сочетание простоты и обыденности с высокой поэтичностью.

Не прошел В. Котков и мимо художественного исследования традиционной для удмуртской литературы проблемы взаимоотношений города и деревни. Чаще он выводит на страницах своих произведений деревенских жителей, попавших в город и не сумевших себя там реализовать. В качестве примера можно остановиться на рассказе «Городысь курыт сур» («Горькое пиво из города»), который относится к периоду творческой зрелости писателя. Повествовательная манера писателя наряду с лирической интонацией приобретает черты горькой иронии и юмора. В подходе к проблеме взаимоотношений города и деревни, Котков полемичен по отношению к своим литературным предшественникам, ко многим привычным решениям в удмуртской прозе. Драму «деревенского» горожанина Котков видит много шире и серьезнее, осмысляет ее в аспекте самосознания и самоосуществления личности. Драма несостоявшейся человеческой жизни раскрывается писателем как драма самообмана, никто не виноват в выборе человеком места жительства, образа жизни. В решении героя из рассказа «Горькое пиво из города» связать свою жизнь с городом проявились не только его стремление освободиться от нужды и уйти от тяжелой безуспешной колхозной работы, но и внутренняя лень, склонность к праздности. Писатель говорит о том, что ценность личности определяется способностью к самореализации, умением не отказаться от себя, не уходить от ответственности. Беды современной жизни состоят отнюдь не только в том, считает Котков, что законы общества человека сковывают возможности и желания, но в том, что люди сами не ищут достойного выхода из сложившихся ситуаций, поскольку их представления о собственном месте в жизни запутаны или ошибочны.

Герои рассказа – подростки Петя и Вася, едут в город, чтобы подать документы в профтехучилище. Все кажется здесь непривычным: и масштаб города, и его жители, и даже асфальтовые дороги, о которые так стираются ноги. «Скорей бы в деревню!» – восклицает один из них. С одной стороны, это как бы рассказ-зарисовка. В нем много описаний, впечатлений, диалогов. А с другой стороны, здесь присутствует сюжет-история о нерадивом земляке этих ребят, который повстречался им в городе. Осмысливая связи внешнего, объективного и внутреннего, субъективного, Котков концентрируется на изображении того,

что лежит не вне человека, а в нем самом, что зависит от самой личности, от ее сознания, воли, желания.

Организация текста, направленная на раскрытие «неладного» человека, позволяет читателю лучше понять глубину творческого замысла автора. Петя и Вася стоят в очереди за апельсинами (в те годы даже в городе они были настоящей диковинкой, не говоря уже про деревню), а затем идут с земляком, случайно встретившимся им в городе, в дешевую столовую, где пьют вино, горькое пиво и слушают рассказ Толика о жизни, которая в городе у него не сложилась. Мы узнаем о том, что Толик когда-то сбежал от крестьянской работы в город и с тех пор ни разу не был в родной деревне. Герой даже не знает, живы ли его родственники, отец, дед Мирон. Мальчики видят, как пагубно отразилось городское приволье на жизни их односельчанина. Открылась им тяжелая и страшная в своей ясности истина: нет у порвавшего с традициями дедов Толика ничего такого, чему он мог бы по-настоящему радоваться, оглядываясь на прожитую жизнь: «...деньги ковал... Деньги кончились... жена бросила». Писатель очень тонко проводит мысль о том, что бесплодность героя обусловлена его неготовностью, неумением жить по законам свободы.

Судьба героя действительно могла быть иной, если бы он не покинул деревню, ибо здесь многое еще держится на соблюдении принятых обычаев и традиций. Осмысливая проблему ухода крестьянина из деревни, удмуртские писатели, как известно, чаще исходят из того, что человек в своем решении оставить сельское хозяйство руководствуется окружающими обстоятельствами. В соотношении человека и обстоятельств В. Котков выделяет первозначность внутреннего, личностного начала. Надсюжетная философская мысль рассказа «Горькое пиво из города» связана с проблемой внутренней свободы личности: человек, считает писатель, сам позволяет себя обманывать, по собственной воле поддается лести, совершает разные глупости. Мысль об ответственности человека за свою жизнь и судьбу облекается в форму раздумий тех двух приехавших в город мальчишек, своеобразно синтезируясь с манерой их разговорной речи.

Удерживая просветленно-романтическую традицию в изображении человеческих отношений, с годами В. Котков становится более внимателен к социальным проблемам своего времени. Героями его произведений становятся люди сложной судьбы, меряющие свою жизнь и прожитым, и пережитым. В. Котков отказывается от единого «узлового» конфликта, способного разом выявить основу человеческого характера, его ядро и стержень. Не выбирает В. Котков и тот путь, когда узлом действия в произведениях становится тот или иной социально-нравственный вопрос, остро волнующий общество. Оставаясь и в прозе поэтом, мастером эмоционального восприятия жизни, В. Котков умеет через драматические моменты и коллизии передать светлую печаль и философское отношение

к жизни. Коткова все больше привлекает феномен психологической неопределенности человека, который не поддается однозначным способам его художественного объяснения. В основе рассказа «Гожтэтъёс» («Письма») – драматическое переживание человеком собственного одиночества. Это молчаливая, глухая, невысказанная боль матери, потерявшей душевную близость с родным сыном. Мать сама себе пишет письма от имени сына и отправляет через почту на собственный адрес. По сравнению с другими произведениями, в рассказе более горькая, страдальческая интонация, но вместе с тем сохранен и общий просветленный тон повествования, идущий от внутреннего мира героини, ее мудрости, спокойного умиротворения, жизненного опыта.

Удмуртские литературоведы справедливо считают, что «рассказ проторяет дорогу всем повествовательным жанрам» [Шкляев 1972, с. 21], поскольку этот жанр может руководствоваться «принципом особой концентрации художественных средств и строжайшей их экономичности» [Огнев 1973, с. 76], ограничиваясь «небольшим по объему жизненным материалом» [Огнев 1973, с. 79].

Литература

1. Ар-Серги, В. Атаезлэн ёгырес бамъёсыз... / В. Ар-Серги // Ар-Серги, В. Ноктюрен : Веросьёс / В. Ар-Серги. – Ижевск : Удмуртия, 2003. – С. 230–242.
2. Котков, В. Тодмотэм суредась / В. Котков // Быльырам синкыли : Веросьёс / дасяз Г. В. Романова. – Ижевск : Удмуртия, 1997. – С. 76–80.
3. Огнев, А. В. О поэтике современного рассказа / А. В. Огнев. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1973. – 212 с.
4. Шкляев, А. Г. Жанр рассказа в современной критике Поволжья и Урала / А. Г. Шкляев // Малые жанры прозы в литературах народов Поволжья и Приуралья : сб. статей. – Ижевск : Удм. ин-т истории, яз. и лит., 1989. – С. 21–35.

4.1.3. Документальная основа художественных прозаических текстов (Зайцева Т. И.)

Приметная черта литературной жизни республики последних лет – усилившийся писательский интерес к документу, популярность документальных жанров в читательской среде. Особым успехом у национальной интеллигенции пользуются художественно-публицистические произведения, написанные на основе архивных материалов и воссоздающие трагические судьбы первых удмуртских общественных, политических и литературных деятелей, ставших жертвами репрессий в конце 1920-х – начале 1950-х гг. Тенденции развития удмуртской документалистики находятся вне сферы внимания большинства

наших критиков и литературоведов. Это происходит по той причине, что произведения с главенствующим документальным началом оказались написаны авторами, не являющимися членами писательской организации. Среди национальных литературоведов также существует точка зрения, согласно которой удмуртская документальная литература – это научно-историческая литература, отгороженная от литературы художественной.

Между тем, с усилением элемента документализма в национальной прозе связаны изменения не только количественного порядка, но и качественного. Внедряясь в структуру литературного произведения, документализм – в лучших своих проявлениях – выполняет важные эстетические функции, укрепляет позиции традиционных повествовательных жанров романа, повести, рассказа. Процесс документального обновления современной удмуртской литературы, упрочения ее фактической основы и историзма связан с творчеством многих авторов. Среди них С. Т. Шихарев (1917–1992), Н. П. Павлов (1922–2008), В. В. Голубев (1923–2018), Л. П. Емельянов (1929–2003), Н. Н. Евсеев (1931–1998), П. Н. Кубашев (1932–2010), Г. А. Ходырев (1932–1995), К. И. Куликов (1937), А. Е. Комаров (1941–2020), Н. С. Кузнецов (1947) и др. В представленный список входят ученые, политики, общественные деятели, журналисты, военные и т. д. Действительно, дать художественное «свидетельство» минувшей эпохе свойственно не только писателям, но и людям не литературных профессий. К удмуртской литературе применимы наблюдения, высказанные исследователями русской литературы о том, что «едва ли не самой неожиданной из ... перемен стало размывание не только прежнего понятия «литература», но и такого, казалось бы, устойчивого понятия, как «писатель» [Местергази 2002, с. 111].

Обратившись к художественно-публицистическому исследованию сложных процессов национально-государственного строительства в Удмуртии в 1920–1930-е годы, литература вывела на люди документальный материал, отражающий поиски писателей новых ракурсов изображения мира и человека. Редактор книги историка и военного журналиста Н. Кузнецова «Из мрака» (1994) А. Дементьев пишет: «...я испытал потрясение, работая с материалами рукописи...» [Дементьев 1994, с. 5]. Особо значимыми в процессе освоения удмуртской литературой документа стали ее связи с наукой, заключающие в себе большие жанровые и творческие возможности, интеллектуальные потенции. Среди текстов, в которых наиболее очевидно проявляются тенденции взаимодействия удмуртской литературы с наукой, выделяются произведения К. Куликова, Н. Павлова, Н. Евсеева. Примечательно то, что удмуртскими документалистами оказалось глубоко осмыслено призвание писателя воссоздать не одну фактическую историю, а неразрывно с ней показать духовную жизнь своих героев.

Яркие индивидуализированные художественные образы на строго документальной основе явили читателю книги известного в республике ученого-историка Н. Павлова «Иосиф Наговицын» (1988), «Иван Волков» (1991), «Максим Прокопьев» (1993), «Трофим Борисов» (1994). Свод его документальных произведений представляет собой широкую панораму трагической и героической жизни народа в годы революции и гражданской войны, благородных помыслов и смелых поступков значительных и малоизвестных личностей на пути формирования удмуртской автономии. Напечатанные в разные годы и обозначенные различными жанровыми определениями (документальный очерк, научно-документальный очерк, художественно-документальный очерк, научно-популярное издание, учебное издание), произведения Н. Павлова обнаруживают такую существенную особенность современной удмуртской литературы, как ее стремление реализовать «художественный потенциал документального материала и документальной структуры» [Лейдерман 1972, с. 31].

Автор, с присущей ему скромностью, называет свои произведения очерками. Дать жанровое определение произведениям Н. Павлова сложно и затруднительно, но и отнести эти произведения к «чистому» очерку совершенно не справедливо. Они имеют ряд психологических, документально-художественных созвучий, свойственных историко-биографическим произведениям русской и других литератур. Книги Н. Павлова, пожалуй, более близки к литературным портретам или повестям-биографиям, если иметь в виду эти жанры как разновидности документально-художественной прозы. Наглядное тому свидетельство – живой и убедительный в своих проявлениях характер документального героя, который показан в книге «Максим Прокопьев». В самом замысле этого произведения проявился художник и публицист, претендующий на повесть. Книга «Максим Прокопьев» создана на основе многих опубликованных ранее Н. Павловым статей и выступлений, но еще больше она связана с небольшой книжечкой, вышедшей к 100-летию М. Прокопьева, которая написана в соавторстве с прозаиком и поэтом П. Поздеевым. Проведя первичную апробацию собранного материала совместно с литератором, автор представил читателям-современникам не только биографию известной личности, но и богатый мир человеческих мыслей и чувств, соответствующий конкретной исторической эпохе.

Максим Прокопьевич Прокопьев – зачинатель движения за образование автономии удмуртского народа, просветитель, поэт и публицист, боевой командир, герой гражданской войны. По социально-психологической точности в передаче пробуждения чувства личности и национального самосознания у молодого удмурта в годы революции и гражданской войны, его реакции на манифесты и реформы новой власти в нашей литературе трудно что-либо сравнить с произведением Н. Павлова «Максим Прокопьев». Автору удалось выпи-

сать выразительный типаж выдающегося революционера и реформатора из среды удмуртов с присущими для него понятиями о долге, чести, любви. Читатель захвачен самой атмосферой рождения революционно-патриотического чувства в человеке, ищущего пути борьбы за народное счастье. Построение новой жизни обрушило на таких пылко преданных революции единоверцев, как Максим Прокопьев, огромные испытания. Вчитываясь в произведение, улавливаешь – сам автор полон удивления перед тем, какой колоссальный потенциал личностных возможностей был заложен в крестьянском парне и, как став активным борцом за революцию, он оказался неспособным реально оценить суровые обстоятельства гражданской войны. Максим Прокопьев, убежденный борец за социалистическую автономию, погиб, исполняя рискованную операцию в одном из боев с колчаковцами под Кунгуром.

Вся композиционная основа произведения, представления автора о внутреннем мире героя и окружающих его людях, духовной атмосфере эпохи складываются из соответствующим образом организованных и прочитанных документов. Пожалуй, это то, что можно назвать «рассказыванием» документа. Тем не менее, многие страницы произведения наполнены особой эмоциональностью, своеобразный лиризм и выразительность сообщают повествованию семейные сцены. Приведенные в книге письма жены Максима Прокопьева позволяют рассматривать семейную жизнь героя как бы с близкого расстояния, ощутить мир переживаний духовно схожих людей, постоянно находящихся в разлуке и вынужденных мириться с аскетическим бытом. Письма обнажают не только проявления патриотического духа четы Прокопьевых, но и то, как в неимоверно трудных испытаниях их душевная теплота и сердечная щедрость друг другу помогали сохранять верность семейным традициям.

В повести Н. Павлова сильна авторская мысль о том, что дореволюционный российский режим подавлял в удмуртском народе ум, энергию, самостоятельность, что удмурты были хороши для этого государственного и политического устройства лишь как покорные исполнители. На первом плане у писателя стремление проследить то, как в годы революции и гражданской войны созревали и крепились в удмуртских революционерах социалистические и интернационалистические убеждения. Авторская оценка событий, в которых принимал участие большевик Прокопьев, в некоторой степени выглядит категоричной. Тем не менее, несмотря на личную пристрастность автора в оценке событий и известных людей, спорность понимания им ряда ситуаций книга «Максим Прокопьев» насыщена картинами живой истории, в ней ощутимо биение пульса времени, она взволновала читателя и приковала его внимание к ранее не известным или мало известным сторонам жизни народа. Не следует забывать и того, что каждый автор обладает правом иметь собственные суждения, взгляды и позиции.

Интересна в плане сближения художественного познания с научным книга журналиста Н. Евсеева «Пеймыт уй гинэ вералоз» («Расскажет только темная ночь», 1995), состоящая, как сказано в издательской аннотации, из повести и очерков, написанных на основе документов. Произведения Н. Евсеева представляют собой смешанные жанровые формы, где сведены в одно архивные материалы, воспоминания, встречи, письма, элементы дневника, части протокола допросов, газетные вырезки, авторские философские высказывания и ремарки. Потому и повесть «Расскажет только темная ночь» не соответствует ее причислению к сугубо документальному произведению, а представляет собой художественно-документальное повествование.

В творчестве Н. Евсеева хорошо раскрывается изменившийся эстетический диапазон документальности в современной удмуртской прозе. «Расскажет только темная ночь» – образец произведения, в котором придуманная фабула сосуществует с документами, богатый событийный ряд исходит из реальной человеческой биографии. В повести рассказывается о трагической судьбе одного из первых удмуртских предпринимателей Николая Ивановича Евсеева, являвшегося депутатом Российской Государственной думы, а после Октябрьской революции – членом Учредительного собрания. Это горестная история о трудных физических и моральных испытаниях человека, погребенного в братской лагерной могиле в поселке Колпашево. Скрупулезно изучив фамильную историю и историю своих родимых мест, журналист Н. Н. Евсеев добросовестно выполнил свой долг перед памятью деда – Николая Ивановича Евсеева. Он восстановил его родословную, жизненный путь и, самое главное, честное имя. В процессе работы над повестью «Расскажет только темная ночь» Н. Евсеева постоянно консультировал упомянутый выше журналист и популярный историк Н. Кузнецов.

В произведении непрерывно взаимодействуют два плана – план событийный и план обобщающий. В первом, – достаточно обстоятельно, с привлечением большого количества фактических источников воспроизводятся эпизоды из жизни Евсеева, его семьи, знакомых: приобретение навыков работы в лавке отца, приобщение к политике, организация еще в дореволюционной удмуртской деревне крестьянской артели, первый царский арест и ссылка в Сибирь, руководство правыми эсерами в годы гражданской войны, советский арест и повторная ссылка в Сибирь, неоднократное продление сроков заключения, работа в глухих сибирских поселениях, переезд к мужу и отцу многодетной семьи, новое обвинение, расправа. Второй план произведения сообщает читателю то, что не могло быть в поле зрения Евсеева, чего он не мог знать и систематизировать: факты о физических пытках и массовых убийствах в подвалах ижевских учреждений, сведения о советских концлагерях, информация о воинственных замыс-

лах власть имущих в вопросах национальной политики, религии и т. д. В этом случае в текст повести широко вводятся различные документальные свидетельства – цитаты из газет и иных пропагандистских материалов, отрывки допросов, речей, других показаний, фрагменты воспоминаний и др. Изложение документов и архивных материалов сопрягается с их авторским осмыслением и оценкой. Через оголенный факт писатель наглядно демонстрирует то, как в республике происходило внутрипартийное «движение национальных кадров», как в свой черед шли под трибунал политические, общественные, религиозные и научные деятели.

В повести Н. Евсеева, при всей ее информационной насыщенности и суровой тональности, легко различимы лирические мотивы. На основе скурых документальных данных автору удается домыслить внутреннюю жизнь героя, передать состояние человеческой души в той или иной ситуации. Полноценное художественное «оживление» героя происходит в эпизоде, когда он встречает свою семью, решившуюся разделить с ним судьбу переселенца. Восстанавливаемые путем вымысла взаимоотношения в большой семье Евсеевых, позволяющие говорить о том, что это книга не только о репрессиях, лагерях и ссылках, но и о любви, об исключительной преданности родных и духовно близких людей друг другу. Разумеется, далеко не все члены семьи рода Евсеевых обрисованы в полном объеме, однако, выведенная в повести галерея реальных типов создает зримую картину драмы, пережитой удмуртским народом.

Соединение науки, публицистики и литературы обусловило выдвижение на авансцену национальной прозы еще одного автора, также не являющегося человеком литературной профессии. Речь идет о литературной деятельности профессионального историка К. Куликова и его документально-художественной повести «Трокай» (1991), посвященной первому редактору удмуртской газеты «Гудыри» («Гром») Трофиму Борисову, «которого в народе любовно называли Трокаем» [Куликов 1991, с. 5]. Впервые перед читателем предстал трагический образ незаслуженно оклеветанного и надолго забытого национального лидера, основателя удмуртской республики, талантливого ученого и публициста, замечательного врача и незаурядного политика. Доказательно и аргументировано раскрываются различные грани характера и личности Трофима Борисова – знание европейских и многих языков народов России, целеустремленность в учебе, принципиальность в профессии, гражданская честность, чистота помыслов в решении государственных задач. Умелый организатор и внимательный человек он имел громадный авторитет и среди молодой удмуртской интеллигенции, и среди простых крестьян.

В повести достоверность исторических характеристик соединена с романтической легендой о молодом удмуртском отшельнике-умельце Седыке, рас-

сказанной словно бы от лица свидетеля древней эпохи. Легенда является своеобразным рассказом-эпиграфом, предваряющим каждую главу повести, любая из которых посвящена раскрытию определенного этапа из жизни Трофима Борисова. Это придает замыслу повествования особую силу звучания, помогает писателю организовать повествование по художественным законам и вводит его раздумья в широкий контекст проблем, волнующих современное человечество. Из них проблема взаимосвязи национальных корней и общечеловеческого начала одна из главных, актуальных. К. Куликов считает, что «подлинный человек – есть всегда родовой человек» [Куликов 1991, с. 195].

К. Куликов поставил своей целью не только воссоздать достоверный образ Трофима Борисова и восстановить его доброе имя, но и высветить время, которое питало его творчество, формировало талант, вступило с ним в противоречие, сгубило. Многие страницы повести являют собой монтаж документов, динамично сменяющих один эпизод другим и композиционно связанных между собой портретами-образами разных людей. Во всей полноте встает талантливая и импульсивная натура загубленного удмуртского поэта Кузубая Герда, человека разносторонне образованного, интеллигентного, ранимого. Писатель показал, что механизм репрессивного аппарата сломил, прежде всего, свободомыслящих людей и привел удмуртское общество к невосполнимым человеческим потерям. Живым свидетелем напряженных дней становления удмуртской автономии делают читателя споры и идейные разногласия Борисова с первым председателем Вотского областного исполнительного комитета И. А. Наговицыным. Автор сумел проследить прямые и косвенные связи двух руководителей высокого ранга, их единство и рознь, впервые донести до нас противоречивые черты облика И. Наговицына.

Книга «Трокай», словно бы параллельно основному сюжету, исподволь, представляет групповой портрет «национальной эпохи». Документально достоверно, лаконично и с большой психологической точностью выписаны образы просветителя И. С. Михеева; поэта-переводчика, главы Вотского отдела Наркомнаца РСФСР, профессионального революционера М. П. Прокопьева; первой удмуртской поэтессы Ашальчи Оки; прозаика, драматурга и поэта К. С. Яковлева; видного государственного деятеля С. П. Барышникова и многих других представителей государственной власти, науки, культуры. Писатель убедительно показал трагизм положения едва начавшейся складываться в единое целое национальной интеллигенции, выражающей творческую сущность удмуртского народа. Крестный путь Трофима Борисова завершился на казахстанском руднике Кимперей, место его захоронения не известно.

В контексте разговора заслуживает внимания высказывание С. Залыгина о том, что в тяготении литературы «к документальности, столь современном и

злободневном, заложена, пусть неосознанная, но мечта возродить ту древнейшую традицию, когда литература включала в себя науку и вообще всякое познание мира, как свою составную часть» [Залыгин 1970, с. 48]. Применительно к удмуртской литературе можно говорить, что процесс сближения научного и художественного мышления способствует дальнейшему развитию национальной прозы, поиску ею новых жанровых моделей, приобретению историко-философской перспективы.

Литература

1. Дементьев, А. И. Вместо предисловия / А. И. Дементьев // Кузнецов, Н.С. Из мрака / Н. С. Кузнецов. – Ижевск : Изд-во Удм. Ун-та, 1994. – 496 с.
2. Залыгин, С. П. Черты документальности / С. П. Залыгин // Вопросы литературы. – 1970. – № 2. – С. 41–53.
3. Куликов, К. И. Трокай : Художественно-документальная повесть / К. И. Куликов. – Ижевск : Удмуртия, 1991. – 336 с.
4. Лейдерман, Н. Л. О художественном потенциале документального произведения / Н. Л. Лейдерман // Лейдерман, Н. Л. О художественно-документальной прозе / Н. Л. Лейдерман. – Иваново : Ивановский гос. ун-т, 1972. – С. 23–44.
5. Местергази, Е. Г. Документальное начало в литературе XX века / Е. Г. Местергази // Литературная учеба. – 2002. – № 5. – С. 96–113.

4.1.4. Художественный мир повести Г. Перевощикова

«Узы сяськаян вакытэ»

(Зайцева Т. И.)

С именем Генриха Ксенофонович Перевощикова (1937–2016) связаны четыре десятилетия литературной жизни в республике. Он всегда одним из первых стремился осознать драматические коллизии современности, отозваться на то, чем живет эпоха и что волнует его народ. Если своим психологизмом удмуртская проза многим обязана Геннадию Красильникову, то усиление в ней философского начала неотделимо от художественных исканий Г. Перевощикова. Этапной в этом смысле стала его повесть «Узы сяськаян вакытэ» («В пору цветения земляники», 2004).

В основу повести положена история удмуртской семьи, которая представлена автором в «обратном порядке». Поэтика повести обнаруживает особенности романа «подведения итогов», известного в мировой литературной практике (Дж. Голсуорси, Т. Манн, Г. Гарсиа Маркес и др.). Органически слитно с повествованием прослеживается движение эстетических взглядов автора, осно-

ванных на национальных культурных традициях и несущих на себе живой отпечаток их самобытности.

Герой повести Юрий Сергеевич Назаров – представитель элиты технической интеллигенции республики. Исходным моментом для движения его аналитической мысли явилось обострение душевного состояния, вызванное ожиданием неизбежной смерти от неизлечимой болезни. В критической для него ситуации герой подытоживает свою жизнь, пересматривает прежние жизненные позиции, образ жизни, принципы, которыми он руководствовался, оценивая поступки других людей.

Обращаясь к пограничной ситуации жизнь/смерть, в которой оказался герой, Г. Перевощикова рассматривает ее в аспекте не только вины человека, но и его беды. Особое внимание писателя привлекает главная для героя проблема разрыва человеческих связей и родственных отношений, акцентированная в повести как характерная и угрожающая миропорядку примета времени. Семья, по мысли прозаика, – средоточие важных национальных доминант – подвержена в современной эпохе угрозе распада.

Когда-то молодой и честолюбивый Назаров не понял и не простил ошибки своей жены, выгнал ее из дому, обрек на нищету и неприкаянность. В итоге разрушил свой домашний очаг. И вот теперь умирающий герой переоценивает свои тогдашние действия. Хотя он стойко пережил личную драму, вырастил и воспитал любимую дочь, добился успехов в работе, но своим выбором он лишил счастья и собственного ребенка, и самого себя. В финале повести герой не просто одинок и немощен: беда его в том, что он отпал от корней, жизнь его сложилась вне сложившихся веками народных представлений о семье, доме, женщине.

Традиционно (и до сих пор) женщина в удмуртской семье занимает главенствующее положение. Она «хранительница очага», а вместе с тем – чести, достоинства и репутации всей родословной. Перевощикова показывает надломленность удмуртской женщины в современном жестоком мире. Писатель видит серьезную опасность для будущего своего народа в том, что внутренне надорванная женщина перестала быть нравственной и духовной опорой для семьи. Мотив изгнания из внутрисемейных форм общения таких вековечных норм и понятий, как «жалость», «любовь», «сострадание» и «прощение», преломляется в истории главного героя. Живя по законам раздробленного мира, он не смог простить свою жену, предпочел расстаться с ней, тогда как обязан был помочь ей выйти из запутанной ситуации и тем защитить свою семью, оградить свой дом. По мысли писателя, источником нравственного противостояния народа трагическим обстоятельствам истории во все времена были именно устои семьи, крепящиеся женщиной изнутри и обороняемые мужчиной извне.

Направленность мысли повести движется от самокритики и самоанализа к самоопределению, затем через раскаяние и внутреннее пробуждение – к духовному и умственному перерождению, направленному на восстановление утраченной близости с людьми, на соединение ребенка с матерью. Назаров перешагивает порог жизни и смерти, обретая внутреннее духовное равновесие. Физическое угасание героя приводит к его духовному прозрению.

В изображении внутреннего конфликта героя и страданий его души Г. Перевощиков наследует традиции русской психологической прозы. При встречах с читателями он не раз подчеркивал особое для него значение опыта Достоевского и Толстого. О том, что удмуртский писатель синтезирует в своем творчестве общезначимые принципы литературы философского направления, свидетельствуют, в частности, применяемые им приемы раскрытия душевного настроения героя.

Писатель использует такие приемы проникновения в душевный мир героя, как несобственно-прямую речь: «Огез тйни шуэ, сокем алям мугез, пе, кырсь омыр, ву, саптам музьем, мукетыз – секыт уж, куинетйез – кышкыт ож тйрлык, атом пуштылоньёс. Ма, со гинэ шат! Мултэс пöseкъян-керзегьяськон но, пе, отчы, вуттэ, олокыче гинэ стресс шуоньёс, юриськон-касьяськон я вожьяськон но, тыро-пыдо сиськылытэк векан но. Вылаз ик, кышномуртьёслэн нылпи выйымтэзы но, пе» («Один вот говорит, причина «пожара» – загрязненный воздух <...>, опоганенная земля, другой – тяжелый труд, третий – производимое тут страшное оружие, ядерные отходы. А разве только это... Да еще говорят и ссоры-ругань туда же входят, и про стрессы вон говорят, и зависть, и когда один другого проклинает, и пустая еда, и женщина не рожаящая» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Перевощиков 2003, с. 4]; «Зэм, Лизаез доразы öз йыгаськылы ни, но азбартйзы, корка вöзтйзы арня пала ас вакытаз усем мурт оло жугем пуны кадь калтыртйз». Чупаны-зыгырьяны, гадь бордам жиптыны я огшоры вераськыны öз ке но кылды, палэнысен коть адёо, синмыным коть вешало, шуылйиз, вылды. Öйтöд...» («Да, теперь Лиза домой уже не стучалась, но, словно побитая собака, вокруг их дома еще неделю бродила. Видел. Наверно, про себя говорила, хоть и не удастся обнять-полюбить-приласкать, издалека хоть глазами обласкаю, прижмусь. Неизвестно...») [Перевощиков 2003, с. 23]; внутренний монолог, поток сознания: «– Беромиськем, беромиськем... – пуш висёнзэ гинэ öвöл, лулзэ но дыраз эмъямтэез пумысен шугьяськыса сипыртйз со, палатаяз огназ кыльыкуз. – Ваньмыз сярись азьвыл малпаськоно вылэм. Чарак вазьгес... Съöлыкатэк улоно... Нош мынам ссос укыр бадзымесь выйлляям...» («–Запоздал, запоздал... – не только болезнь внутренней части тела нужно было лечить, – тревожно шептал он один в палате, – душу главное не лечил. Думать обо всем раньше надо было. Раньше... намного раньше... Жить не

греша... А у меня они, грехи, очень большие оказались...») [Перевощиков 2003, с. 27]; «Али, та часэ-минутэ, Юрий Сергеевич вань лулыныз-сюлмыныз, вань мугорыныз, йырсазыныз шөдйз: тани, вуиз, воксё матын, артэ ни Со. Нош со, съöлыко лул, одйгеныз, укыргес баджым съöлыкеныз Отчы кошкыны ноказыы уг быгаты. Ноказыы! Сотэк ачиз но со, тужгес матысь адымиосыз но всяк юрсирын пöзёзы. Соосыз – таяз ай дуннеын. Бен, бен, тужгес матысьёсыз, тужгес дуноосыз! Пöлысьтызы огез сомында аржес чöже кöтвеськантэм ке но вал. Соин пумиськыны со татчыозь ноказыы öз дйсьтылы. Дйсьтон пырыны öдьяса но весь берлолы кельтылйз. Нош табере – нокытчы чигнаныю Вылаз ик, далай дасям кылжесэ шараяз ке, берпум минутжесаз коть каньылгес луоз. Котьма ке но, – каньылгес! Нош сотэк...» («В эту минуту Юрий Сергеевич всем сердцем-душой, всем телом, умом ощутил: вот пришло То. А он, грешная душа... с самым большим грехом Туда никак не может уйти. Никак! Иначе и он, и самые близкие ему люди вечно в смоле гореть будут. Они – еще в этом мире. И та, единственная... столько лет в нелюбви была. Встретиться до сих пор так и не решился... Все откладывал, хотя уж и решимости набрался было. Теперь отступать некуда. Пусть бы слова, для меня предназначенные, она открыла... Без этого, без них, нельзя. Хоть как – но легче. А иначе...») [Перевощиков 2003, с. 28]; сопряжение в едином сюжетно-композиционном построении разных временных пластов и свободное переключение художественного повествования из плана житейски-бытового в план абстрактно-символический: «Огез гинэ умойтэмгес вал шат: нылзылы куинь арес тырмем бере Лизаез чөмысь уйёсы ужалляно луиз но, соку вань дор пөр, Машазы воргорон вылэ усыйлызы ини – сое сюдон, миськон, дйсян-кутчан, кырын юмшан но мар гинэ öвöl, нылпи садэ нуон,отысь ваён но. Зэм, соин валче данак шуг-секытжес кылдылйзы ке но, Юрий Сергеевич оломар öз тэргаськылы. Озы улэм вылэмзыя талэн чакламентэ емышез но бичаны кутскиз: нылзы бубиз борды биниськыны öдяз, нош мумизлэн – безыны» («Лизе все чаще приходилось ночью работать. Тогда вся домашняя работа и все остальные заботы – готовить еду, кормить ребенка, стирать, купать ее, мыть, одевать, гулять, водить в садик и забирать, да и чего только не приходилось делать – все на Юрия Сергеевича перешло. Делал все это любя. Но такая жизнь дала неожиданные плоды. Дочь привязалась к отцу, мать в ее восприятии померкла») [Перевощиков 2003, с.18].

Г. Перевощиков ввел в удмуртскую литературу героя, отличающегося особой чуткостью мировосприятия, наделенного умом и строгим самоанализом. Этим во многом обусловлены особенности языка повести. Отказавшись от жестких правил удмуртского синтаксиса, писатель придал большое значение ударно-смысловому слову фразы, что позволило ему выразить то медлительность, то торопливость речи персонажа, сделать фразу прерывистой, короткой, созда-

вать неожиданные ассоциативные связки. Эти новации органично уживаются в тексте с остроумными народными сравнениями, мудрыми изречениями, поговорками: не встретили с горячими табанями; сухая ложка рот дерет; не рукояткой сковороды встретили; чужой фурункул не болит; из слезы суп не сварить; трусливая собака и на ветер лает; наша встреча – разбитая тарелка с мукой-крупой и др.

В жанровом отношении, по признанию автора, при создании повести он ориентировался на модель «короткого» романа. Творческое наследие Г. Перевощикова иллюстрирует то, как удмуртская литература демонстрирует жизнеспособность обновления традиционных повествовательных жанров.

Литература

1. Перевощиков, Г. К. Узы сяськаян вакытэ / Г. К. Перевощиков // Кенеш. – 2003. – № 3. – С. 3–29.

4.1.5. Образ маргинального героя в творчестве О. Четкарева (Зайцева Т. И.)

В русской литературе 1960–1980-х годов явление маргиналии наиболее яркое отражение получило в произведениях «писателей-деревенщиков» (Ф. Абрамов, В. Шукшин, В. Астафьев, С. Залыгин, В. Распутин, В. Белов и др.), которые самобытно сумели показать огромную трагедию, произошедшую в душах и характерах главных героев. Творчество этих писателей оказало плодотворное влияние на всю многонациональную российскую литературу, обусловило художественное изучение национальными литературами проблемы раскрестьяничания деревни. Творчество О. Четкарева имеет много общего с исканиями русских писателей, обращенных к образу маргинального человека. Перед ним стояли те же художественные задачи и проблемы, что и перед русскими писателями, он испытывал те же чувства и переживания, но проявил свое отношение к этой проблеме исходя из собственного национально-личностного опыта, сообразно традициям родной культуры. Образ маргинала-удмурта О. Четкарева стал своеобразным символом поисков современным человеком нравственной опоры, веры. Для этого автора определяющим становится выявление в герое универсальных архетипических категорий личности.

Концепция характера, приверженного к родовому началу и теряющего национальные корни в изменившейся действительности, становится в произведениях О. Четкарева величиной, определяющей структуру произведения, его жанрово-стилевое своеобразие. Отличие четкаревской прозы, воспроизводящей

тип маргинального героя в том, что в его произведениях наблюдается слияние художественной мысли с мыслью публицистической при активной разработке фантастических сюжетов с условными и символическими значениями, отражающими мифологические представления удмуртского крестьянства. Таковы его повести «Чагыр но дыдык» («Сиз да голубь», 1989), «Кычес» («Петля», 1993), незаконченный роман «Пиртэш толэзь» («Расколота луна», 1996).

В основе повести «Чагыр но дыдык» своеобразно лежат разные сюжетные коллизии, каждая из которых имеет свою проблематику, свою стержневую идею. Переплетаясь, они соединяют в одно целое разные времена, сочетают бытовые реалии с вымышленными. «Многопроблемность» являлась основным признаком традиционного социально-бытового или производственного романа. «Чагыр но дыдык» вместо многопроблемной повести можно назвать многонаправленной или многопластовой. Здесь соединилось множество тесно сплетенных рассказов, развертывающихся параллельно и как бы одновременно. Это и история жизни Кондрата, главного героя повести, и судьба голубки Сизарки, и жизнь верующей старушки Кирловны, и линия поисков истины, Бога; сны и галлюцинации, воспоминания и реминисценции.

Герой повести Кондй (Кондрат), отслужив в армии, оказался перед необходимостью переехать жить и работать из неперспективной деревни в город. Оторвавшись от земли, природы, деревни, Кондй в городе в начальство не выбился, передовиком производства не стал, а работает он простым плотником в домоуправлении. «У него-то в родимом месте огород не пахан, дерево не сажено, печь не вытоплена, невеста не высватана...» [Четкарев 1993б, с. 197], – говорится о герое повести. Согласно удмуртской фольклорной, литературной и изобразительной традиции, мужчина должен построить дом, посадить дерево, вырастить сына. Все это знаменует собой источник радости и стабильности крестьянского существования. С первых же страниц повести перед читателем герой, у которого взаимоотношения с миром, с современностью не складываются. Герой оторван от своих корней, от нравственных законов деревни, он потерял смысл и интерес к жизни. Такой человек, по мнению писателя, становится внутренне пустым существом, теряет чувство перспективы, поэтому он начинает противостоять мирозданию.

Писатель изобразил деревню и конкретно, как личное земельное пространство героя, и как символ мироздания. Родная Бельчиха неразрывно связана с землей, образ которой содержит черты архетипического образа матери-земли, земли-кормилицы. Символическая Бельчиха является тем сакральным пространством, в котором малая родина героя сливается с большой, она равна миру. Таково общее свойство «деревенской прозы». У порвавшего связь с землей Кондй уже нет своего деревенского дома, а городской не приобретен, следовательно, в

его душе и жизни царят беспорядок и путаница. Оппозиция «дом/бездомье» в повести О. Четкарева имеет важное значение и особое социально-философское звучание.

В конце повести Кондй возвращается в родную деревню, но происходит это в ирреальном или фантастическом пространстве. Герой пролетает над умирающей деревней: «Перед глазами почти до горизонта немо расстилалась раздавленная, вздыбленная, покрытая ранами рвов равнина. И огромные, величиною с избу, безглазые жуки бороздили ее вдоль и поперек. <...> Мертвая пустыня оставалась там, где проползали слепые чудовища» [Четкарев 1993б, с. 246–247]. В символической форме автор представляет страшную картину последствий разрушительных реформ. Пока сыны блудные по разным сторонам и чужбинам бродят и скитаются в поисках счастья и материального блага, родимую деревню пожирает всякая нечисть.

Постоянные, бессмысленные опыты и эксперименты над российским крестьянством в итоге приводят не только к истреблению маленьких деревень, но и к исчезновению всего народа – рода Ожмос, рода Шудья, рода Ватка, Калмез, Дукья, Омга, Пельга и т. д. Продолжает и развивает эту проблематику символика Дерева. «И десятками, и сотнями металлическая прожорливая гнусь атакует Древо жизни, неуклюже карабкается по его стволу, срываясь и ухая оземь с глухим гулом, остервенело, вгрызаясь в плоть древесного ствола. <...> Клонится, шатается Древо деревни...» [Четкарев 1993б, с. 246–247]. Традиционная символика космического или мирового Дерева, воплощающая древнюю историю народа, несет идею необходимости восстановления связи времен, восстановления согласия между природой и человеком. Как вечно будет стоять Древо жизни, Древо деревни зависит сегодня от каждого удмурта.

В повести «Чагыр но дыдык» выявляется также восходящая к мифу и имеющая типологическое сходство с русской «деревенской» прозой оппозиция «земля/город». В городе герой О. Четкарева не сумел себя реализовать, не смог выявить свои потенциальные возможности. С большим проникновением, эмоциональной напряженностью и экспрессивной выразительностью писатель говорит о том, что безлика жизнь современного города подавляет человека, отлучает его от земли. Здесь чахнет природа, здесь люди духовно мертвы, их не интересуют проблемы и заботы других, они потеряли природные качества. Безусловно, в этом мире Кондй одиноко, горько, скучно. Но вместе с тем, его попытки предпринять какие-либо действия слишком безынициативны. Герой терзается, томится, но не проявляет себя ни в одном поступке. Душевные муки, взорванное внутренне состояние слабавольный Кондй «заливает» водкой.

Весьма показательно раздвоение героя, обусловившее своеобразную структурную организацию повести «Чагыр но дыдык». Раздвоенность, двойничество,

раздвоение, двое в одном, оборотничество – мотив сквозной в мировой литературе (Достоевский, Чехов, Есенин, Оскар Уайльд и т. д.) и в фольклоре. Раздвоение четкаревского героя проявляется как в характере персонажа, так и через изображение его сновидений, кошмаров, путаных и «диких» мыслей. Один Кондй летает, парит в небесах над своей родной деревней, а другой Кондй – то ли с похмелья, то ли в состоянии жуткой депрессии валяется на мягкой кровати в коммуналке. Сцену можно трактовать так, что Кондй не знает, какой путь для него лучше, какой выбор ему сделать. Или эту же сцену можно прочитать следующим образом: Кондй, как обобщенный образ нации или народа, теряет свои связи с прошлым, но и установить новые отношения с миром он еще не в силах. Бывшее «я» героя утеряно, новое – не приобретено. Герой находится перед неизвестным, отсюда и его полет по неведомо холодному небу в бесконечных просторах бытия. И дед, и прадед Кондй всю жизнь отдали земле, работали, верили в наследника. Герой же находится в объятиях неизмеримого будущего. Он по-своему напоминает птицу, потерявшую родное гнездо и суетно парящую в небе. Думается, этот эпизод являет собой и собирательную картину вечного противоречия между душой и телом. Отсюда возможен и другой аспект прочтения «полетов» Кондй, который связан с религией. Повести «Чагыр но дыдык», «Кычес» и роман «Пиртэш толэзь» – это противоречивые мысли автора о вере. Христианство и язычество тесно переплетены в подсознании удмурта, потому и «полеты» Кондй сочетают в себе его религиозные разногласия, его маргинальное состояние и в религии.

На истинный путь пытается направить героя верующая соседка по коммуналке старуха Кирловна. В основе наставлений Кирловны христианские заповеди, христианская вера. Однако Кондй не имеет веры ни в Бога, ни в идеалы социализма, потеряны его связи и с верой предков. Об этом он открыто и прямо говорит и Кирловне, и себе в целом ряде эпизодов. Но именно через полеты Кондй осуществляется выход на глобальность проблемы «маргинального» героя – «человек и мир», «человек и природа», «человек и вера», «народ и его будущее» и т. д.

Параллельно с Кондй дана история голубей. Писатель добивается особой легкости и художественной живости в изображении образа голубки Сизарочки, подтверждая мысль о тесной взаимосвязи названия повести с ее проблематикой и поэтикой. Образ голубя архетипичен. Человек становится главным виновником того, что голубка несколько раз теряет свое гнездо, затем свою семью, птенцов. Жизнь, созданная природой, загублена, разорена человеком. Кондй убивает птицу. Гибель Сизарочки видится как нарушение природной гармонии, как обрывание связей между человеком и окружающим его миром. Закономерно возникает вопрос: а не погибель ли уготована народу, теряющему свои связи с

естественной средой, есть ли будущее удмуртов в истории человечества? Сможем ли мы сохранить и перенести из прошлого в будущее наши добрые традиции и нравы? Отметим, что именно этот круг вопросов особенно сильно заботит удмуртский народ в последние годы.

Оценивая повесть О. Четкарева «Чагыр но дыдык», некоторые литературоведы ставят его в один ряд с писателями-абсурдистами. Они считают показанный автором мир слишком разваленным, перепутанным. Думается, что за образом разрушенного мира у Четкарева мы можем рассмотреть веру автора в будущее. Полеты Кондй, включая в себя глубокий разлад героя с собой и миром, одновременно означают и то, что человек еще не выявил глубинные основы своей души. Смысл раздвоения героя говорит о возможности извлечения из потаенных глубин человеческой души утверждающего начала, осуществления духовного восхождения. Пафос творчества О. Четкарева перекликается с надеждами писателей-гуманистов на исправление общества и человека.

Стремление показать пути обретения человеком стойкости духа и душевного согласия хорошо просматривается в другой повести О. Четкарева. Это повесть «Кыӹес». Она более оптимистична и уверяет читателя в том, что человек в состоянии установить разорванные связи с окружающим миром. В повести зримо присутствует образ создателя вселенной, образ Бога. Смысл раздвоения героя в этом случае определенно состоит в том, чтобы увидеть себя со стороны, познать истину, получить озарение.

Центральными героями произведения являются Гирыш и его оторванная от тела душа. Эти образы многозначны, так как текст написан метафорично, в нем много сказочных, фантастических, фольклорных мотивов. Большое место в повести «Кыӹес» занимает тема обретения веры. Вера начинает напрямую связываться с Богом. «Со инмын но музьем вылын, тэлыын но турын-куар пöлын. Адыми пушкын но. Котькытын. Ваньзэ кылэ, ваньзэ адӹе, шунтэ но либатэ, ваньмызлы бадӹым оскон но кужым сётэ. Шунды кадь со, шуод-а мар-а» («Он и на небе, и на земле, в лесу, в травах. Он внутри каждого человека. Повсюду. Он все слышит и все видит. Он греет, успокаивает, дает большую надежду, жизнестойкость. Он вроде солнца, что ли, если можно так сказать» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Четкарев 1993а, с. 44]. В повести «Кыӹес» мир и природа, Бог и человек находятся в неразрывной слитности. Мир держится на божеской любви – позиция писателя в повести. Природа, пейзаж, человеческая жизнь пронизаны в повести Божьим присутствием.

В повести «Кыӹес» одновременно изображается мир реальный и мир потусторонний. В одно и то же время действие повести проходит на земле, на небе, в ином мире. Главным рассказчиком становится вышедшая из тела душа Гирыша, который накинул на себя петлю. Душе дано чувствовать, видеть и раскрывать

все то, чего не позволено обычному человеку. Душа героя с легкостью переходит из нашего мира в загробный, из настоящего в прошлое и будущее, очень быстро достигает всех уголков Земли, читает мысли людей, заранее предвидит их будущее. В ирреальном мире душа Гирыша встречается со своими умершими родителями. Гирыш видит себя в люльке, беседует с погибшим некогда Толей, по кличке Бай. Реальное и нереальное постоянно меняются местами, трансформируются.

Душа героя выбирает между жизнью и смертью, между миром реальным и потусторонним, между верой и неверием. Летающая душа повесившегося Гирыша переносится в область существования, где происходит Божоявление. В художественном мире повести «Кычес» божественная сила предстает в проявлении небесного света, некой святой энергии. Соприкосновение со святым, встреча с Богом становится для героя и потрясением, и одновременно исходным пунктом восстановления сломанного внутреннего мира. Созерцая изумительную красоту Божьего присутствия в мире, герой приходит к коренному изменению своего отношения к жизни. Кризис в сознании героя становится началом процесса обращения героя в будущем к христианству. Герой переосмысливает не только ситуацию, связанную с самоубийством, но в нем пробуждается ответственность за свои поступки, за умерших родителей, за весь свой род, за мир. Дела и поступки должны быть связаны чувством почитания Бога, человек не может обрывать жизнь, данную Богом. Обновленная душа Гирыша возвращается в свое тело. Мотив восхождения и полета прослеживается в различных религиях, подход О. Четкарева к вере проявляется в интертексте православного в русской литературе.

Еще один аспект желания писателя взглянуть на жизнь человека, покинувшего родную деревню, раскрывается в его романе «Пиртэш толэзь». Центральное событие романа – к земле стремительно приближается отколотый кусок галактического термояда «Быжо Кизили» («Хвостатая звезда»), который в несколько раз тяжелее земли и при столкновении с ней, безусловно, ее разрушит. В произведении параллельно развиваются две истории, одна связана с космической катастрофой, в основе другой – события из семейной жизни Санко.

В «Пиртэш толэзь» О. Четкаревым поднимается проблема мирового, вселенского масштаба. Необходимо заметить, что разработка такого рода галактической проблематики – явление непривычное для удмуртской литературы. Роман «Пиртэш толэзь» близок к жанру научной фантастики. В контексте выдвинутой для анализа проблемы образа «маргинального героя» особый интерес представляет главный герой романа Санко. Образ Санко – это вновь обобщенный образ маргинального человека, устремившегося в город в поисках лучшей жизни. Начинается его городская жизнь многообещающе: женится, легко получает

квартиру, устраивается на хорошо оплачиваемую заводскую работу и т. д. Но на заводе, где работают герой и его жена Лина, происходит авария – повреждение реактора. В момент несчастного случая Санко находился в центре событий. Герой получает сильное облучение и обречен на долгую мучительную смерть. Чтобы не обременять любимую жену, Санко убегает, попадает к своему дяде Быгану, который остался жить в почти уничтоженной деревне. Познания деда Быгана в области секретов народной медицины, его тайные знания постепенно ставят Санко на ноги.

Родная земля всегда готова простить своих блудных сыновей и помочь им в восстановлении. Деревня, лес, природа – в отличие от замкнутого, тупикового пространства города – пространство разомкнутое, дающее выход человеку не только к земле, но и к небу. Многомерный мир романа наполнен тайным смыслом, ощущением присутствия высшей силы. Наличие мистического передается писателем через описание определенных предметов, вещей, растений. Примером подобного проявления является врачевание деда Быгана, тонко ощущающего духовное бытие природы, наличие Божьего присутствия в мире. В романе напрямую не говорится о Боге, однако, любовь, добро и прекрасное могут принимать форму как богословского рассуждения, так и мистического чувства, причем одно не противоречит другому.

Герои О. Четкарева приближаются к вере разными способами. В целом же роман оставляет такое ощущение, что автор разрывается между жанром фантастики, утопии, антиутопии. И пути преобразования человеческого сердца при соприкосновении с «огненной энергией природы» («Пиртэш толэзь») писателю, видимо, не понятны, не ясны. Тем не менее, из сказанного можно сделать вывод, что произведения О. Четкарева, рассказывая историю об удмурте, покинувшем деревню, достигают высокого, универсального уровня значения в рассмотрении вечных философских, нравственных, этических, религиозных вопросов человеческого бытия.

Литература

1. Четкарев, О. Г. Сиз да голубь / О. Г. Четкарев // Четкарев, О. Г. Крещение – грехам отпущение : Повести и рассказы / пер. с удм. А. Демьянова. – Ижевск : Удмуртия, 1993. – С. 154–256.
2. Четкарев, О. Г. Кыӹес / О. Г. Четкарев // Кенеш. – 1993. – № 3. – С. 44–55; – № 4. – С. 12–24.

4.2. Литература в поисках духовности

4.2.1. Память родства в воспоминаниях М. Атаманова (Федорова Л. П.)

На рубеже столетий в удмуртскую литературу, как и в российскую, вошла в моду мемуаристика, «литература факта». В конце 1990-х и в начале 2000-х годов опубликованы воспоминания Августы Конюховой «Шудтэм шуд» («Трудное счастье», 1996), Серафимы Пушиной-Благининой «Исповедь грешницы» (1996) и «Записки новой удмуртки» (1997), Петра Чернова «Егит дыр кырзанъёс» («Песни молодости», 1998), Галины Романовой «Жужыт-жужыт гурезе» («Моя высокая-высокая гора», 2000), Ульфата Бадретдинова «Шордин» (2004), серия автобиографических книг М. Атаманова «Нъыль зарезь пыр – Иерусалиме» («За четыре моря – в Иерусалим», 1994), «Мой путь в Библию» (1999), «Кылё тодэм калыкъёс» («Остаются знакомые люди», 2004), «Мон – удмурт. Малы мыным вӧсь» («Я удмурт. Почему мне больно», 2007), «Малая моя родина. Из Граховской тетради: воспоминания» (2015). По мнению Марины Балиной, в основе повсеместного увлечения «литературой факта» лежит недоверие к истории, к тому, что принято называть «историческим документом» [Балина 2003, с. 4]. Если в прежние времена мемуаристика, как правило, была встроена в официальный (партийный, научный) нарратив, то сейчас воспоминания создают деятели культуры и искусства, также и ученые, но уже не в официально-деловом изложении. Рост популярности non fiction, в отличие от обезличенной «правды» документа, обусловлен, по-видимому, естественным, живым интересом читателей и самих авторов к личной истории, к индивидуальному факту, к биографии конкретных людей. На смену универсальному опыту жизни приходит опыт индивидуальный. Сергей Гандлевский отмечает, что «в последние годы чрезвычайно выросла в цене реальность, поскольку более семи десятилетий страна жила в воображаемом мире, по логике дурного сновидения. При советском режиме действительность, так называемая «проза жизни, была по существу под запретом, теперь она стала на какое-то время желанней и поэтичней самой поэзии и вымысла» [Гандлевский 2003, с. 15]. Сегодня истина не хочет воплощения в беллетристической форме, сторонится вымысла в традиционном понимании. Сейчас, по его мнению, время прямого, непосредственного высказывания. Время от времени человечество меняет способы самовыражения. Реконструкция себя в текущей культурной и исторической ситуации представляет интерес с точки зрения того, как и что вспоминают авторы, зачем и какими средствами.

В последние годы удмуртских читателей радуют воспоминания Михаила Атаманова «Грак тетрадьёс», сначала опубликованные в журнале «Кенеш»

(2015–2019 гг.), на основе которых автор подготовил книгу мемуарной прозы под названием «Улон-вылон дауркае: Тодэ ваёнъёс» («Мир моего житья-бытья: Воспоминания», 2020).

Воспоминания автора подаются в единстве с рассказом о научных изысканиях филолога и этнолога, явлена гражданская и нравственная позиция удмуртского публициста, его отношение к делам духовным. Автобиографическое повествование характеризуется множественностью авторских установок: история становления личности и собственной духовной жизни, стремление дать нравственный урок современникам и потомкам, сохранить в долгой памяти читателей образы своих родителей, близких, учителей и коллег, оставить зримый слепок прошлого. Отличительная особенность прозы М. Атаманова – высокий эмоциональный тон повествования: восхищение, радость, удивление, печаль, гнев и презрение. Лирическими интонациями проникнуты страницы о детских годах в отчем доме с его уютom, чистотой, родительской любовью и заботой, упорядоченностью жизни, с многочисленной живностью в крепком крестьянском дворе. Ядром этих воспоминаний выступают предки автора, его односельчане и главное – родители, отец Гавриил Иванович и мать Вера Филипповна.

Центральная тема автобиографического повествования М. Атаманова – история и образ малой родины – удмуртского края и конкретно деревни Старая Эгра Граховского района, портреты и судьбы односельчан, родственников. Родина начинается с родительского дома, поэтому неудивительно, что особое место в книге занимают образы матери и отца. Рассказчик благодарен им за трудолюбие, культуру быта, умение жить в ладу с односельчанами и большой родней с соблюдением традиций и кодов удмуртской культуры в многонациональном крае. Тема материнства, образ матери являются сквозными в воспоминаниях, начиная с «детских» глав: с описания картин жатвы на поле, когда между вязанием снопов мать двойняшек Михаила и Гавриила успевала ухаживать за детьми, спящими или играющими. Сцены материнско-сыновних отношений – особый пласт воспоминаний, акцентирующий, с одной стороны, жертвенность матери, с другой – почитание матери сыном.

Особо запоминаются страницы, повествующие о пеших «походах» матери к детям-студентам Асановского совхоза-техникума, приезд родителей к сыну Михаилу в Ижевск, в эстонский город Тарту. Писатель всегда с удивлением пишет о терпении матери, восхищается ее добротой и умением находить общий язык с людьми любого социального статуса. Несмотря на тяжелые испытания, мать не утратила милосердия, сострадания к окружающим, всегда стремилась помочь людям. Обладала хорошей памятью, деловыми качествами, пела. Простая крестьянка, она, тем не менее, обладала чувством красоты и меры и какой-то внутренней интеллигентностью.

С родительской темой неразрывно связана тема родства. Автором по-удмуртски описаны поколенческие связи, многолинейные родственные отношения, весь текст пропитан ими. Редко кто даже из семидесятилетних удмуртов так лаконично может назвать свою родню (как говорят, до седьмого колена): «Тынад Натей песьтаедлэн атаез Микаля вал, войнае быриз. Мынам анаелэн бадзым дадаез луэ вал со. Песядед но, Опоня Лида, мынам атаелэн Педор дадаезлэн бадзым нылыз луэ. Анаеныд но родня луиськомы: Анник Аняен ми одйг иськавынысь» («У твоего деда Игнатия отца звали Михаил, погиб на войне. У моей мамы он был старшим братом. И твоя бабушка, Лидия, из рода Опони, была дочерью Фёдора – старшего брата моего отца. И мама твоя нам приходится родней: с Аней Анниковой мы приходим из одной патронимии» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Атаманов 2020, с. 26].

Авторское сознание пропитано памятью родства, желанием сохранить духовное наследие предков и передать подрастающему поколению. Когда читаешь описание родственных отношений, слышится голос бабушки из далекого детства, называвшей без труда свою родню и родню односельчан, а порой всей округи. К сожалению, для поколения двадцатилетних удмуртские термины родства сейчас некие кроссворды. Богатой лексикой, обозначающей близкую и далекую родню, родители с детьми не делятся, а порой сами не владеют ею. Об этом болит душа удмуртского исследователя, публициста М. Атаманова: «Кытысь бен табере кылод на чужай, чужмемей, чужака, чужодйг, вынмурт, иськан, бусён, шыднар, альчика, ичимень шуыса вераськисьёсты? Деда, баба, мама, папа кыльёсты гинэ тодо на, мукетьёссэ ваньзэ нимынызы верало но – уезз быриз» («От кого нынче услышишь термины родства "чужай", "чужмемей", "чужака", "чужодйг", "вынмурт", "иськан", "бусён", "шыднар", "альчика", "ичимень"? Знают лишь слова деда, баба, мама, папа; всех остальных родственников называют по имени, не задумываясь – и дело с концом») [Атаманов 2020, с. 26]. Особый пласт в раскрытии родственных связей и системы родства, в описании деревенского уклада жизни играют народные обряды, описанные участником, знатоком и собирателем фольклорно-этнографических традиций Михаилом Атамановым. Важно уловить чувство восхищения автора народными песнями, свадебной процессией или обрядом гостевания удмуртов. С какой любовью передана атмосфера проводов в армию (проводжали автора и его брата), когда вместе собралась вся многочисленная родня и жители деревни! Автор детально описывает всю многодневную процессию проводов, а также встречу солдат из Советской Армии.

С памятью родства неразрывно связана историческая память народа, ключевая проблема воспоминаний ученого Михаила Атаманова. Многие главы мемуарной прозы связаны с филологическими и этнологическими исследова-

ниями автора: рассказы и воспоминания о многочисленных научных экспедициях, впечатления от встреч с людьми, переживания за их судьбы и жизнь, полную перипетий. История удмуртских воршудов, плотный пласт многочисленных топонимов и антропонимов расширяют границы исторического повествования. Писательский талант М. Атаманова проявляется через умение делать серьезные обобщения через детали. Посредством прослеживания динамики развития личных имен удмуртов как национально-маркированного пласта языка автору удалось выявить корректировку нравственных ценностей и этнических установок нескольких поколений. Интересно обыграл автор обозначенную динамику в названии и содержании главы «Жакы апай, Анжела, Указвыж но Каргурезь», раскрывая роль антропонимов и топонимов как этнокультурных знаков определенного периода развития народа. В автобиографическом тексте через простое перечисление личных женских и мужских имен «Чабей, Жакы, Куарзи, Гондыр, Юбер, Кионья», «эдикъ-ёс, аликъ-ёс, марсель-ёс, эвелина-ос, снежана-ос, аlesia-ос» и меткие немногословные комментарии автора: («син азе вашкала удмурт дунне пуксе <...>; «нимъёссы но катаресь!; ужез тодытэк будо ни; колхозъёс, совхозъёс куашкамын, мыйыослы но уж өвёл») [Атаманов 2020, с. 386] читателю уже явлена суть мировоззренческих, глобальных социальных и экологических перемен в жизни удмуртского общества и личности. Автор очень уместно использует морфологический маркер множественного числа при назывании современных имен как показатель обезличения человека в этническом и личностном плане. Однако в отдельных главах слово исследователя перевешивает голос автора-рассказчика автобиографической прозы. Углубляясь в этимологию географических названий, авторское повествование переходит в научно-популярное изложение истории топонимов, воршудов, поэтому теряется нить изложения ключевых событий жизни рассказчика.

Для автобиографической прозы М. Атаманова характерен эпический размах: широкий охват исторических событий и лиц – от ананьинской эпохи до современности; история, отраженная в топонимистических преданиях и описаниях эпизодов языческих молений, в традиционных удмуртских обрядах с текстами древних напевов. На фоне эпического повествования автор мастерски конкретизирует и детализирует историческое время, создавая колоритные образы знаковых личностей из разных сфер и областей, которые занимали особое место в его личной биографии и биографии страны и мира: директор Асановского совхоза-техникума Борис Меркушев, эстонский академик Пауль Аристэ, заместитель директора научного института Никифор Павлов, этнолог и писатель Михаил Худяков, богослов Борис Арапов, отец Иувеналий, этнограф Людмила Занкеева-Семенова, удмуртские писатели Никифор Корнилов, Михаил Петров,

Даниил Майоров, Ашальчи Оки, Кузубай Герд, председатель колхоза «Родина» Граховского района Михаил Крестьянинов и другие.

Вспоминая историю своей жизни, Михаил Атаманов неоднократно возвращается к встречам, беседам с односельчанином и родственником, руководителем хозяйства М. А. Крестьяниновым, поэтому порой возникает ощущение повторяемости, теряется логическая цепь повествования. Однако это вполне объяснимо, т. к. значимые события последних двадцати лет биографии автора, его поездки на малую родину – в деревню Старая Игра и окрестности – всегда организационно и морально сопровождает единомышленник, духовный соратник и крестный сын Михаил Крестьянинов.

В структуре произведения ключевой образ – образ дороги. Автор всегда в поиске, в пути. Пространство героя постепенно расширяется, начиная с улицы детства Шонерурама, дороги на ярмарку, в школу, в Елабугу, в Асановский совхоз-техникум, в университет, в Эстонию, в Печорский монастырь, к сибирским и арским удмуртам, по родному Граховскому району, на конференции и конгрессы в города Финляндии, Израиль и т. д. Удивительное качество героя-рассказчика – в любой поездке в разных уголках страны и мира он всегда находится в поиске своих земляков-удмуртов, в познании их судеб. В книге читатель найдет удивительные рассказы о перипетиях судеб удмуртов, живущих на огромном пространстве нашей большой страны, с которыми встречался автор воспоминаний.

Читатель знакомится с биографией автора, значимыми событиями его жизни, с этапами становления его как человека, гражданина, ученого, публициста. Время, изображенное в произведении, охватывает значительный временной отрезок, от рождения автора до сегодняшних дней, и не только. Хронотоп повествования расширяется вглубь веков удмуртской истории за счет введения в текст рассказов автора о собственных научных изысканиях. В повествовании время – нелинейное; хронология описываемых событий и переживаний продиктована точкой зрения рассказчика и его интерпретацией исторических событий и личных отношений к ним. В структуре произведения вместо временной последовательности событий реализуется эмоциональная последовательность, событийность «большой истории» замещается внутренней «аффектированной историей». Повествование в большинстве глав многоплановое, многосюжетное. В отдельных – таких как «Даниил Майоровен пумиськон», «Служба в армии» – имеются вставные сцены, не связанные с основным сюжетом и героем, что затрудняет читательское восприятие основных событий биографии.

Большой интерес для читателя представляет позиция писателя-публициста М. Атаманова с точки зрения его оценки новейшей истории удмуртского края, политической жизни Удмуртии на рубеже столетий и его видения социально-

экономических изменений в сельском хозяйстве на примере малой родины. Как публицист автор бескомпромиссен, особенно в оценке политических событий периода предвыборной кампании Александра Волкова и Павла Вершинина на пост первого президента Удмуртии. Его боль вызывает неумение удмуртов консолидироваться в переломные моменты истории, отсутствие у них политического опыта в государственном строительстве.

В воспоминаниях автор интерпретирует и другие ключевые события удмуртской истории, ссылаясь на исторические источники и собственные познания в этих вопросах. Читатель узнает о новых деталях Мултанского дела из главы под названием «Гыбдаса, жуаса улэ ”Мултан уж”», раскрывающей отношение именитых людей того времени к жертвоприношениям удмуртов.

Важно подчеркнуть, что христианская публицистика также нашла отражение в мемуаристике М. Атаманова. Он с пристрастием рассказывает о своем пути к Богу и переводе Библии, богослужебной и духовной литературы.

Таким образом, автор мемуаров, ученый и священнослужитель Михаил Атаманов осознает себя прежде всего представителем, скорее, сыном удмуртского этноса, хранителем и популяризатором народных традиций, носителем научных знаний, христианским проповедником и просветителем. В истории удмуртской литературы мемуарно-автобиографическая книга Михаила Атаманова «Улон-вылон дауркае: Тодэ ваёнъёс» займет достойное место. Подкупают искренность, смелость, открытость, эрудированность, образованность автора. Сочный, колоритный, образный язык изложения атамановских «воспоминаний» увлекает как рядовых читателей, так и почитателей таланта и знаний удмуртского просветителя с большой буквы.

Литература

1. Атаманов, М. Г. Улон-вылон дауркае...: тодэ ваёнъёс / М. Г. Атаманов. – Ижкар : Шелест, 2020. – 484 с.
2. Балина, М. Литература non fiction: вымыслы и реальность : круглый стол / М. Балина, А. Абрамов, М. Айзенберг, С. Гандлевский и др. // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 4.
3. Гандлевский, С. Литература non fiction: вымыслы и реальность : круглый стол / С. Гандлевский, М. Балина, А. Абрамов, М. Айзенберг и др. // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 4.

4.2.2. Духовная проза о. Михаила (Максимова О. М.)

Михаил Гаврилович Атаманов, о. Михаил, литературный псевдоним Эграпи Микаль (1945) – автор многочисленных книг и статей по удмуртской диалектологии, ономастике, фольклористике, переводчик Библии и других духовных текстов на удмуртский язык. В читательской среде его знают по проповедям, духовным дневникам, рассказам, воспоминаниям, широко известен как создатель литературного эпоса «Тангыра». Всмотриваясь в литературное творчество М. Атаманова, нельзя не заметить, что сегодня без его произведений трудно составить цельное представление о развитии духовной культуры удмуртского народа. Особо успешно он работает в жанре очерка. Им написаны такие его жанровые разновидности, как путевой, проблемный, портретный, биографический и др. Большое признание в республике получили литературные портреты М. Атаманова. К данному жанру, он, видимо, обращается потому, что литературный портрет дает ему возможность живо и художественно многогранно воспроизвести образ конкретного человека. Т. Зайцева отмечает, что если «раньше произведения, посвященные характеристике конкретной личности, удмуртские критики и писатели относили к жанру очерка, то в последние годы в национальной читательской среде по отношению к такого плана произведениям наиболее часто употребляемым определением стал термин «литературный портрет». Между тем, сами писатели более склонны называть свои творения воспоминаниями («тодэ ваёнъёс»)» [Зайцева 2012, с. 285].

Литературные портреты о. Михаила посвящены людям, судьбы которых тесно связаны с жизнью православной церкви. М. Атаманову одному из первых среди национальных писателей стало важно показать своим современникам, что удмуртам абсолютно не чужды христианские ценности, что те, кто обвиняет народ в язычестве, не имеют ни малейшего представления о том, что «христианство имеет в недрах национальной традиции глубокие корни и драматическую историю» [Зайцева 2008, с. 204]. Очерки, печатавшиеся в течение всего 2002 года на страницах республиканского журнала «Кенеш», писатель позже объединил в единый цикл, доработал и издал отдельной книгой «Кылё тодэм калыкъёс» («Остаются знаемые люди», 2004), обозначив, кстати, ее жанр как «тодэ ваёнъёс». Каждый портрет, вошедший в эту книгу, раскрывает духовные подвиги и невыдуманные события из жизни реальных удмуртских христиан. Вводя в текст произведения конкретные фамилии людей с их фактическими биографиями, о. Михаил художественно выразительно описывает их личностные судьбы. Как правило, автор создает литературные портреты тех верующих удмуртов, с которыми ему самому приходилось встречаться на протяжении

многих лет его церковной жизни. Писатель описал не только личные впечатления, но и сумел ярко, художественно убедительно обработать материал, полученный со слов собеседника. К примеру, в рассказе о Гаврииле иеромонахе, автор пишет: «Анна Павловналэн верамезья, Микайлоен ёош ик солэн кузпалыз Наталля но монашкае ёышкиськиз...» («По словам Анны Павловны, вместе с Михаилом и его жена Наталия постриглась в монахини» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Атаманов 2004, с. 24], «Анна Павловналэн верамезья, черк юртэз парсь гид но карылйзы» («По словам Анны Павловны, здание церкви и в свинарник превращали») [Атаманов 2004, с. 26].

М. Атаманов, изображая личность «портретизируемого», раскрывая его внутренний мир, одновременно стремится показать читателю социально-психологическую мотивацию поступков героя. Отсюда правдивость характера героя, посредством которого ему удастся воссоздать наглядный образ исторической эпохи. Общеизвестно, что «живой человеческий образ способен иногда рассказать о той или иной эпохе больше, чем факты. Реальная фигура воскрешает целый мир человеческих отношений, колорит времени, незабываемые события» [Осипов 2006, с. 8]. Писатель художественно исследует жизнь воцерковленного человека, воплощающего в себе типические черты своей социальной среды. Вместе с тем герои М. Атаманова отличаются от других «обычных» людей оригинальностью мысли, своеобразием черт характера, свойственных верующему человеку. Таковы литературные портреты Анны Павловны («Анна Павловна»), дяди Александра («Олексан агай»), иеромонаха Гавриила («Гавриил иеромонах»), Дарьи Михайловны («Дарья Михайловна») и др.

Литературный портрет героя М. Атаманова слагается из описания его внешности, конкретных поступков, манеры поведения в очень тяжелой жизненной ситуации, отношения к окружающему миру, церкви, Богу. Вспоминая о православных удмуртах, автор и сам старается понять их внутреннюю сущность, смысл их подвижнического служения. Герои книги «Остаются знаемые люди» – это люди, которые живут в бедноте, но не жалуются и не сгибаются, поскольку в их душах, делах и мыслях присутствует Божья сила и Божья благодать. Персонажи атамановских «портретов» – бабушка Марфа («Марпа песяй»), Анна Пойвайская («Пойвай Анна апай»), монахиня Наталия («Наталия монахиня») незримо передают читателю свой богатый духовный опыт, столь необходимый нам в современном обезбоженном мире. Их не смогли стереть вместе с разрушением святынь, они все вытерпели и постоянно молились за удмуртский и весь российский народ. У каждого из них был свой путь к Богу, свое познание истины.

Жанр литературного портрета, о чем писали выше, важен М. Атаманову как способ воссоздания правды жизни. А правда атамановских героев особен-

ная, она состоит из негибимой слабости, смирения, душевной кротости. Особенность портретных очерков о. Михаила заключается еще и в том, что образы героев, черты их характеров, факты из личной жизни имеют многозначительный смысл. Потому автор пишет: «Судьбы героев моих очерков – это наша история и наша слава, и наш ответ тем, кто хочет принизить удмуртов до народов с чисто языческой культурой и языческим мышлением, неспособных подняться до уровня великих христианских подвижников...» [Атаманов 2004, с. 135]. Автор восхищается верующими удмуртами, которые ни в какой ситуации, ни при каких испытаниях не отреклись от Православной веры. Не случайно критики пишут: «Несмотря на трагические сюжеты, книга "Остаются известные люди" пронизана светлым ощущением духовной значимости человеческой жизни» [Зайцева 2009, с. 265].

Достойное место на книжной полке современной удмуртской литературы занял паломнический дневник М. Атаманова «Ныль зарезь пыр – Иерусалиме» (1994) – русский вариант «За четыре моря – в Иерусалим. Дневник паломника» (1995). Читатель испытывает благоволение от чистосердечной благодарности писателя Господу Богу за то, что ему посчастливилось пройти по земле, где ступала нога Иисуса Христа: «Анае, тод вал кытын али мон... Нош али, Инмаре, простить кар монэ. Тынад Святой Музьем вылад лёгиськыны лэземед понна пумтэм тау Тыныд» («Мама, знала бы ты, где я сейчас нахожусь... Господи, прости меня! По твоему милосердию Ты дал волю мне, недостойному, вступить на Твою Святую землю») [Атаманов 1994, с. 32].

С особым восхищением автор повествует о святых местах: о Константинополе (ныне Стамбул) со знаменитой Софией, с Влахернским храмом; об острове Кипр с Кикским монастырем; об Иерусалиме; о Египте с горой Синай; Греции. Путешествуя по святой земле, о. Михаил всматривается в людей, в ситуации, фиксирует факты и события. Все это отражено в дневнике через призму страстных индивидуальных наблюдений. Нередко писатель отступает от литературных канонов и напрямую обращается к читателю с просьбой прислушаться к голосу своей души, служащей связующим звеном между смертным человеческим телом и бесконечным Божественным духом.

Книга «Ныль зарезь пыр – Иерусалиме» сочетает в себе элементы путевого очерка, очерка проблемного, очерка портретного. Здесь встречается много пейзажных зарисовок, воссоздающих динамично открывающиеся «виды». Например, Израиль, порт Хайфа – «город интыяськемын гурезё-вырйыло интые. Зарезь ву вылын чияса сыло туалала юртёс, вашкала черкёс, кармил гурезь, кипарис, пальма пуос. Котыр чылкытлык» («город расположен на холмах. В водной глади, как в зеркале, сверкают, отражаются современные дома, церкви, гора Кармил, пальмы, кипарисы, растущие на склоне горы. Чисто, все прибрано») [Атаманов

1994, с. 19]. Следует отметить, что о. Михаил, описывая природу, умеет рассказать о своих потайных впечатлениях, завлечь читателя, что у того возникает чувство, как будто он сам непосредственно оказывается рядом с автором в описываемом им пространстве и месте. Атамановский пейзаж помогает читателю передать свежесть чувств, переливы настроений автора-героя: когда он переживает, то и море волнуется, когда спокойно на его душе – море тихое.

Художественное творчество о. Михаила пока еще не стало достоянием глубокого критического анализа. Между тем, Михаил Гаврилович Атаманов – это писатель, горячо любящий и жалеющий свой народ. Он сам вышел из недр народа, перенес многие трудности, остро чувствует современные беды, нужды.

Литература

1. Атаманов, М. Г. Кылё тодэм калыкъёс / М. Г. Атаманов. – Ижевск : Типография Удмуртского государственного университета, 2004. – 147 с.
2. Атаманов, М. Г. Ньыль зарезь пыр – Иерусалиме / М. Г. Атаманов. – Ижевск : Полиграфия, 1994. – 52 с.
3. Зайцева, Т. И. Духовная проза М. Г. Атаманова как явление современной удмуртской литературы / Т. И. Зайцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 10. – С. 202–205.
4. Зайцева, Т. И. Литературный портрет в творчестве современных удмуртских писателей / Т. И. Зайцева // Вестник Чувашского университета. – 2012. – № 1. – С. 285–288.
5. Зайцева, Т. И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века : национальный мир и человек : монография / Т. И. Зайцева. – Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 376 с.
6. Осипов, Н. Н. Роль типологии малых жанров в становлении творческой системы Леонида Агакова : дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Осипов. – Чебоксары, 2006. – 193 с.

4.3. Урбанистические мотивы в удмуртской поэзии (Федорова Л. П.)

В удмуртской литературе XX в., как и в литературе народов России в целом, тема урбанизации занимает важное место. Осмысление динамики образа города в удмуртской поэзии XX в. интересно с социальной, историко-литературной, эстетической, психологической и гендерной точек зрения.

Устойчивой метафорой Ижевска, столицы Удмуртии, всегда была метафора завода, которая в 1920-е г. наиболее полное осмысление нашла в творчестве

Кузубая Герда. Отношение поэта к заводу долгое время было негативным. К примеру, стихотворения «Интытэк» («Без места»), «Карлы» («Городу»), «Шорокуспо» («На середине»), поэма «Чагыр чын» («Голубой дым»). Исследователи творчества поэта [Ванюшев 1987; Ермаков 1996; Арекеева 2001; Бусыгина 2009] единодушны в том, что Герд неоднозначен в поэтическом осмыслении данной темы. От сборника к сборнику («Крезьчи» – «Гусляр», 1922; «Сяськаяськись музьем» – «Цветущая земля», 1927; «Лёгетъёс» – «Ступени», 1931) наблюдается противоречивое изображение города. Позиция автора обусловлена его политическими взглядами, а также влиянием эстетики пролеткультовцев. В первом сборнике «Крезьчи» Герд обращается к образу угнетенного, замученного рабочего. Герой поэмы «Чагыр чын», вынужденный приехать в город на заработки, отдает внутреннее предпочтение деревне как живому пространству, город же внушает страх смерти: «Татчы пырыса быро / Кадь мон потко. / Мурт дуннеосы суро – / Кышкасько» («Войдя сюда, / Мне кажется, я погибну. / Попаду в чужой мир – / Боюсь» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Герд 1997, с. 141]. Завод у Герда связывается с представлением о потустороннем мире. Однако адаптация к городской среде (пусть не в полной мере) все-таки происходит, хотя и сам процесс этой адаптации оказывается болезненным: «Городэ ке мынйсько, / Зйбыт гуртлэсь мёзмисько. / Нош гуртэ ке кошкисько, / Бадзым карлэсь мёзмисько» («Когда еду в город, / Скучаю по тихой деревне. / А когда уезжаю в деревню, / Скучаю по большому городу») [Герд 1997, с. 140].

Лирический герой Герда в итоге находит свое место в строю рабочих. Настоящим гимном в честь Ижевского завода и самого города становится поэма «Завод». Герой-богатырь направляется в страну Солнца с огнем в душе, покидая прошлый патриархальный мир – деревню, разрывая с ней генетическую связь. Завод для героя – и мать, и отец, и ребенок, и друг, и труженик. Жизнь завода динамична. Завод предстает как антропоморфное существо, имеющее части тела (мугор, вирсэр, ёзви, синъёс, ым...). Названия глав поэмы («Утром», «Днём», «Вечером», «Ночью») отражают циклы заводского труда; рабочие – это кровь, бегущая по жилам и поддерживающая жизнь завода-труженика.

Третий сборник Герда «Лёгетъёс» («Ступени») наполнен восторженным пафосом: «Завод / ужа, / Дуре, / пёзтьэ, / Заводи/ выль шуд / кисьтэ. Со – / выль кыре / Нуэ / гуртэз, / Выль вир/ вае/ гуртэ» («Завод / работает, / Кует, / варит. / Завод / отливает новое / счастье. Он – / в новые просторы / Ведет / деревню, / Новую кровь / вливает / в деревню») [Герд 1997, с. 251]. Чтобы передать динамичность и ритмичность трудового процесса, Герд использует такую форму расположения строк, как «лестница», она придает стихам маршевое звучание.

С. Арекеева отмечает, что «К. Герд, изображая рабочих и завод, играл роль только стороннего наблюдателя, он в большей степени умозрительно подходил

к проблеме, тогда как противоречия, связанные с переездом из деревни в город, с адаптацией удмурта в городе, пришлось пережить ему самому» [Арекеева 2001, с. 30]. Возможно, это было связано не просто с влиянием пролеткультуровской эстетики, но с попыткой максимально полно отразить эпоху 1920-х гг., оттеснив на задний план личные психологические переживания.

Новые тенденции, связанные с осмыслением темы города, наметившись еще в начале XX в., в полной мере обозначились во второй половине 1950-х гг. Отвечая на запросы времени, поэты стремились отразить то состояние духовного обновления и подъема, которое переживало советское общество. Городская тематика позволила зафиксировать стремительные изменения в общественном развитии. С другой стороны, она стала свидетельством того, как идеологический пресс времени оказывал влияние на творчество национальных писателей. В 1960-е годы вновь возникла идея создания "города-рая", строительство которого было подорвано Великой Отечественной войной. В результате в удмуртской советской поэзии возник образ "идеального города", привлекающего своим блеском, красотой, могуществом.

Образ «утопического» города создали такие поэты, как Г. Сабитов, С. Ширококов, М. Покчи-Петров, Д. Яшин. Поэтический арсенал произведений удмуртских «эстрадников» располагает набором клише: звезды над городом, широкая улица, окна новых домов, многоэтажные красивые дома, заводские цеха и корпуса, новые дворцы, ижевский пруд, стройные каменные стены. Урбанистические образы – это символы бурно развивающегося города, творческого труда и единения природного с социальным: «Завод, завод – даньяськонмы милям! / Кырзан выллем тынад цех гурламед! / Борддорьёсыд азын шудэ, чия, / Со кырзанад итйськыса, тымет. / Тон сюлэмыз выллем городмылэн – / Уг чалмылы уж куараед тынад. / Озы йыга сюлмыз адымилэн, / Дугдылытэк, огсыр, уй но нунал» («Завод, завод – гордость наша! / Как песня льются звуки цеха! / У стен твоих играет, светится, / В твою песню вплетаясь, пруд. / Ты словно сердце нашего города – / Не утихает твой трудовой шум. / Так бьется сердце человека / Не останавливаясь, постоянно, день и ночь») [Сабитов 1981, с. 4].

В творчестве представителей поэзии 1970–1980-х гг. – Ф. Васильева, А. Белоногова, Н. Байтерякова, В. Романова – возникает принципиально новое понимание и переживание города. Теперь он предстает как искусственное создание, не позволяющее человеку быть самим собой. Город воспринимается как «другой», чужой, неродной мир. Появляются новые образы-символы: подстриженные деревья; белые, поникшие, цветы на клумбах; белки в городском парке; за стеной звук гитары; телефонная будка и др. Следует обратить внимание и на то, что для нового поколения характерно философское осмысление природного

и социального, обращение к обобщенному образу города, преодоление оппозиции «город – деревня», понимание города как параллельного мира малой родине.

Социально-политическая ситуация 1990-х гг., безусловно, отразилась на характере изображения городского локуса. Новое время требовало нового художественного и философского осмысления урбанистической тематики, и «в удмуртской литературе, поэзии 1990–2000-х начинает складываться самостоятельный жанр ”городского текста”, обладающий устойчивой топикой, характерным синтаксисом, определенным набором оценочных суждений и стабильной семантикой» [Арзамазов 2013, с. 404], который всесторонне исследован в статьях А. Арзамазова [Арзамазов 2012, 2013]. Творчество М. Федотова, П. Захарова, С. Матвеева, В. Шибанова, В. Ар-Серги следует обозначить как «поколенческое» восприятие города, так и индивидуально-авторское. Можно выделить три наиболее важных направления, в соответствии с которыми в поэзии рубежа веков разрабатывается городская тема: 1) мотив страха за судьбу этнической культуры; 2) восприятие города как места, полного отрицательных смыслов, создающего парадигму антиценностей; 3) чувство отчужденности, одиночества, нереализованности человека в городе. Так город понимается как хаос, губительное начало, «монстр».

Таким образом, городской текст удмуртской поэзии отражает историко-культурные тенденции. Центральным локусом городского текста в удмуртской поэзии является столица республики, Ижевск. Динамику развития урбанистической тематики можно определить четырьмя периодами: 1920–30-е, 1950–60-е, 1970–80-е, 1990–2000-е гг. Для каждого из обозначенных периодов характерен свой образ-символ: город-завод, город-сад, город-малая родина, город-хаос/монстр. В поэзии конца XX в. начинает доминировать оппозиция «город – деревня», где последняя воспринимается как мир свободы и гармонии.

В плане субъектно-объектной организации поэтических текстов явно выделяются два этапа. В первой половине XX столетия лирический герой в большей степени выступает как наблюдатель грандиозных перемен, он выражает чувства восторга, радости, гордости за обновленный город, символ новой жизни. Начиная с 1970-х гг., в центре художественной ткани оказывается «я» лирического героя, его внутренний мир, его индивидуальное переживание городского пространства, что позволяет говорить о психологическом развороте городской темы в удмуртской поэзии данного периода.

Литература

1. Аркеева, С. Т. «Город» и «завод» в поэзии Кузубая Герда / С. Т. Аркеева // *Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum* 7.–13.8.2000. Tartu. PARS

VIII. Dissertationes sectionum : Literatura. Anthropologia. Archaeologia. Genetica. – Tartu : Eesti Fennougristide Komitee. Publikatsiooni tüüp, 2001. – С. 30–35.

2. Арзамазов, А. А. Образ Ижевска в поэзии Виктора Шибанова / А. А. Арзамазов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 10. – С. 15–19.

3. Арзамазов, А. А. Образ города в удмуртской поэзии рубежа XX–XXI веков (Сергей Матвеев, Лариса Орехова) / А. А. Арзамазов // European Social Science Journal. – 2013. – № 10 (2). – С. 138–147.

4. Арзамазов, А. А. Образ Парижа в современной удмуртской поэзии: между «зрячестью» и «слепотой» восприятия / А. А. Арзамазов // В мире научных открытий. Гуманитарные и общественные науки. – 2012. – № 11 (35). – С. 75–90.

5. Бусыгина, Л. В. Временем помечен, Поэт и Человек... : (размышления о слове и эпохе Кузубая Герда) / Л. В. Бусыгина. – Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 248 с.

6. Ванюшев, В. М. Вершины корнями сильны : статьи об удмуртской литературе / В. М. Ванюшев. – Устинов : Удмуртия, 1987. – 264 с.

7. Кузубай Герд. Зарни кылчуръёсы : Кылбуръёс, поэмаос / Кузубай Герд. – Ижевск : Удмуртия, 1997. – 360 с.

8. Ермаков, Ф. К. Кузубай Герд : жизнь и творчество / Ф. К. Ермаков. – Ижевск : Ижев. полигр. комбинат, 1996. – 448 с.

9. Сабитов, Г. С. Даур гырлы : поэма / Г. С. Сабитов. – Ижевск : Удмуртия, 1981. – 16 с.

4.4. Реальность и художественная словесность

4.4.1. Жанр биографического очерка в творчестве

М. Лямина и С. Самсонова
(Зайцева Т. И., Максимова О. М.)

Удмуртский литературный процесс конца XX в. характеризуется возникновением новых и активным обогащением традиционных жанровых форм, что является отражением общественно-культурных изменений эпохи. Основные перемены в национальном художественном сознании особенно наглядно проявляются в публицистике. Одним из наиболее востребованных публицистических жанров в литературе этого времени оказывается биографический очерк. Складываясь на основе срастания жанровых элементов традиционного удмуртского портретного и проблемного очерков, биографический очерк становится своеобразным явлением в жанровой эволюции удмуртской публицистической

прозы. Ярко представлен жанр биографического очерка в творчестве М. А. Лямина (1906–1978) и С. А. Самсонова (1931–1993).

О теории и истории биографического очерка в отечественном [Холиков 2010; Пучков 2011; Поляков 2013; Кримова 2017;] и зарубежном литературоведении [Edel 1957; Kendall 1965; Nadel 1985; Batchelor 1995; Backscheider 2001] написано пока немного, также в науке нет его общепринятой жанровой дефиниции [Иванова 2012; Раренко 2019]. Обзор историко-литературных и теоретических исследований в области генезиса жанра биографического очерка показывает, что общим для всех работ является тезис: биографический очерк – вид очерка, в котором сочетаются логико-рациональный и эмоционально-образный способы отражения действительности при описании чьего-либо жизненного пути. В структурно-содержательной организации таких произведений в качестве ведущего признака выделяют факты реальной биографии.

В удмуртском литературоведении нет, к сожалению, исследований, посвященных изучению жанра биографического очерка. Не создана и история удмуртского очерка в целом, составляющего, кстати, большой пласт национальной литературы. Следует указать и на весьма скудную разработку учеными-литературоведами проблемы жанра очерка на материале творчества отдельных удмуртских авторов. Тем не менее, в критике и литературоведении существуют работы по различным аспектам публицистического творчества конкретных писателей, среди которых следует выделить статьи, написанные в последние годы [Ванюшев 2018; Зайцева 2019; Дмитриева 2020]. Особенный интерес вызывают труды, в которых имеются важные сведения об очеркистике рассматриваемых в работе писателей. Своеобразие проблематики и поэтики военной публицистики М. Лямина представлено в статье О. Максимовой «Жанровые признаки и тенденции развития удмуртского очерка в период ”оттепели”» [Максимова 2018]. Рассмотрены также роль и традиции очерков М. Лямина в послевоенном развитии национальной прозы [Зайцева 2020]. Публицистическому творчеству писателя в тесной связи с его жизнью, личностью и эпохой посвящен специальный раздел в книге З. Богомоловой «Песня над Чепцой и Камой» [Богомолова 1981]. Очерковое наследие М. Лямина охарактеризовано в ряде статей, вошедших в сборник воспоминаний о писателе «Я и в мире боец» [Я и в мире боец 1986].

Научной рефлексии литературоведами и критиками подвергнуто и публицистическое творчество С. Самсонова. Ранний период его публицистики является предметом исследования в статьях Ф. Ермакова «Герои книги – сельские труженики» [Ермаков 1961] и З. Богомоловой «Адями, музьем, инкуазь» («Человек, земля, природа») [Богомолова 1971]. Интересные подходы к изучению эволюции публицистического мастерства С. Самсонова намечены в рецензии А. Власенко «Оригинальность и традиции» [Власенко 1992] и в «штрихах»

А. Блинова «Вера в человека. Штрихи к портрету Семена Самсонова» [Блинов 1981]. Связь личности и творчества писателя отражена в книге «Воспоминания о С. Самсонове» [Воспоминания о Семене Самсонове 2000]. Попытка обратить внимание на особенности поэтики жанра очерка в зрелом творчестве С. Самсонова характерна для статьи начинающего исследователя Е. Гусоргиной [Гусоргина 2019]. Примечательно, что литературная общественность республики до сих пор продолжает осмыслять роль очерка С. Самсонова «Деревенька наша – Тыло» в реальной жизни народа, в частности, в сохранении «неперспективных» деревень [Бадретдинов 2019]. Говоря о степени изученности публицистики М. Лямина и С. Самсонова, следует отдельно назвать работу известного финно-угроведа, внесшего ценный вклад в осмысление роли этих писателей в истории национальной литературы П. Домокоша [Domokos 1975].

Между тем, жанр биографического очерка, созданный названными писателями, до сих пор остается практически не изученным. Материалом исследования явились содержательные и художественные особенности биографических очерков М. А. Лямина «Туктымьсь пи» («Парень из Туктыма», 1988) и С. А. Самсонова «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» («Гора его высока, а родник холоден», 1991) и «Адямылы но бурдьёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья», 1991). В центре внимания – жанровая структура текста, принципы, приемы и способы изображения личности.

Особенности поэтики удмуртского очерка последних десятилетий наглядно проявляются в документально-биографическом очерке М. Лямина «Туктымьсь пи» («Парень из Туктыма», 1988). Следует подчеркнуть, что впервые этот очерк был издан отдельной книгой уже после смерти автора, и таким образом «Туктымьсь пи» получил известность и стимулировал развитие жанра биографического очерка в удмуртской литературе следующего периода. Писатель воссоздает образ известного государственного деятеля, организатора Вотской автономной области Наговицына Иосифа Алексеевича (1888–1937). Соединяя документальные факты с вымыслом, М. Лямин написал произведение, где жизненная история героя отражает типичные реалии дореволюционных и послереволюционных лет в Удмуртии. Жанр «Туктымьсь пи» охарактеризован в удмуртской критике как «документальный очерк». Вместе с тем, мы вполне можем его определить как биографический.

В основе сюжета «Туктымьсь пи» – биография героя, проявленная в конкретных обстоятельствах и поступках. При всем внимании автора к образу Иосифа Наговицына, в очерке большое место занимает исторический фон. В личности главного героя определяющими становятся такие черты его характера, как свободолюбие, ум, природная интеллигентность. Традиционно в образе ляминского героя доминируют революционные качества характера, однако в

этом случае автор оттеняет в нем разумные, созидательные начала, связанные с его крестьянским происхождением. Образ И. А. Наговицына одновременно индивидуализирован и исторически типичен, выразителен в биографических деталях (особенно в биографии детства) и символичен в характеристике эпохи. Именно это определяет историзм художественно-публицистической биографии И. А. Наговицына и обуславливает авторскую модификацию очеркового жанра.

Большое внимание в очерке уделено детским и юношеским годам жизни героя. Наиболее живо и рельефно изображены эпизоды, раскрывающие трудолюбие, одаренность, пытливость, необычные способности мальчика, что с детства выделяло его среди сверстников. Объективность повествования о биографии Наговицына достигается за счет представленных в тексте разных точек зрения: голос автора звучит в унисон с голосом главного героя и других персонажей. Так, решение отправить двенадцатилетнего Осипа в Глазовское городское училище обсуждается разными героями, позиции которых не совпадают. Настойчиво советует одаренному мальчику продолжать учебу его первый учитель Ардальон Семенович. «Пиедлэсь адями пöрмоз, Алексей Петрович, дышетона сое» («Из него хороший человек получится, Алексей Петрович, учить надо сына» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе авторов*) [Лямин 1988, с. 6], – говорит учитель. Отец Осипа (Кебей Олеш) и дедушка (Кебей Петыр) после некоторых колебаний прислушиваются к рекомендациям учителя и поддерживают желание сына учиться. Категорически не согласна с этим решением мать Осипа: «Уг лэзыы Осипез дышетскыны. Сотэк но со етйз ни. Семьяын ужась кулэ. Мон, эсьмаса, кен но чаклай ни... – ялан аслэсьтыз ёгоге нэнэзы» («Не отпущу Иосифа учиться. Он уже вошел в разум и вступил в возраст. Семье работник нужен. Я уж и невестку приглядела... – на своем стоит мать») [Лямин 1988, с. 12].

В очерке особое внимание уделено процессу формирования революционно-демократических взглядов И. Наговицына, в деталях изображен путь героя к профессиональной революционной деятельности. Наговицын-политик формируется стремительно, еще, будучи юношей-студентом, он проявляет зрелость и самостоятельность мышления. На становление мировоззрения героя особенно сильно повлияли идеи социал-демократического движения.

М. Лямину удалось изобразить биографию героя в контексте общественной обстановки, политической ситуации, культуры, быта эпохи. К примеру, достаточно правдиво воссоздается образ известного политического ссыльного Сергея Афанасьевича Домрачева, который был организатором кружка социал-демократической партии (РСДРП) в г. Глазове. В 1905 г. Наговицын вступает в ряды Вятской организации Российской социал-демократической рабочей партии, это когда в крае еще не было отдельных меньшевистских и большевистских групп.

Общественно-политическая деятельность героя ввела его в широкий круг передовых людей России. М. Лямин рисует яркие портреты современников Наговицына, у которых удмуртский юноша учился, следовал их идеалам борьбы за социальную справедливость. Это образы братьев латышей Фрица и Кристапа Спрудэ, сосланных в г. Уржум, ссыльного грека-студента Петербургского электротехнического института Спиридона Дмитриевича Мавраматия и др. Переживания первой любви героя совпали с его работой в подпольной Уфалейско-Кыштымской окружной организации РСДРП. Восприятие реальных исторических событий глазами влюбленного человека позволяет автору более многогранно раскрыть внутренний мир героя-революционера, способствует индивидуализации его образа. В очерке логически обоснованы причины «хождения в народ» революционеров. Раскрыты и факторы поддержки их идей в глубинах народа: разорение крестьян податями, тяжелый труд рабочих, чиновничий произвол, самосуды начальства и др. Пробуждение сознания народа выразительно передают сцены, показывающие, как люди со слезами на глазах читают рассказ М. Горького «9 января».

Достоверно воспроизведены эпизоды, связанные с этапом передвижения Наговицына и других арестантов к месту их ссылки. Писатель реален и конкретен: Сибирь встретила ссыльных сорокаградусными морозами; путь по таежной дороге в худой одежде, тонкой обуви на холодном пронизывающем ветру был очень тяжел. Из архивных источников автор узнает информацию, что кандалы и цепи с узников сняли в Красноярске. В середине марта Наговицын прибыл в Енисейск, преодолев 400 верст. До места распределения по реке Ангара ссыльный добирался еще 200 километров.

Более всего оттеняют суть образа Наговицына екатеринбургские эпизоды, рассказывающие о нечеловеческих условиях тюремного заключения, проведенного вместе с Яковом Михайловичем Свердловым (кличка Андрей) и другими известными людьми. Достоверность очерку придают включенные в текст жизнеописания известных деятелей прошлого, в частности, они содержатся в эпизодах, описывающих годы, проведенные Наговицыным за рубежом после побега из сибирской каторги. Глубокую симпатию вызывает образ Людмилы Николаевны Сталь, члена международного женского движения.

В обрисовке личности Иосифа Наговицына имеется определенная доля идеализации, вместе с тем, прослеживая биографию героя, раскрывая его характер, автор обращается к архивным материалам, воспоминаниям современников, приводит выдержки из писем, дневника революционера. Соратниками, единомышленниками и добрыми приятелями Иосифа Наговицына становятся секретарь лондонской группы РСДРП, впоследствии крупный советский дипломат и

государственный деятель М. М. Литвинов, руководитель русской секции социал-демократов в Париже Г. Н. Котов (кличка Азарий), Г. В. Чичерин и др.

Связать свою дальнейшую деятельность с Удмуртией Наговицыну удалось лишь после революции, в год образования Вотской автономной области (1920 г.). Выступая за предоставление удмуртам автономии, И. А. Наговицын сам забивал колышки для обозначения границ республики, открывал школы, детские дома для беспризорников, боролся с голодом в Поволжье. Хотя для очерка «Туктымысь пи» характерна некоторая перенасыщенность малозначащими фактами, автор добился того, что биография героя, его внутренний мир раскрыты в контексте важнейших исторических событий. Потому этот очерк являет собой своеобразную форму исторического исследования жизни российского государства конкретного времени. В анализе жизнедеятельности И. Наговицына писатель выступает как публицист-историк, отдавая приоритет художественно-исследовательскому началу.

Заметным событием в культурной жизни Удмуртии 1990-х гг. стало издание книги С. Самсонова «Адямылы но бурдъёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья», 1991), в которую впервые в национальной литературе вошли произведения, разрабатывающие тему «ГУЛАГ и интеллигенция». Это биографические очерки «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» («Гора его высока, а родник холоден») и «Адямылы но бурдъёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья»). Первый очерк посвящен основоположнику советской радиолокации Павлу Кондратьевичу Ощепкову, второй – ученому-физиологу Василию Васильевичу Парину. В основе этих очерков – аналитическое и художественно-публицистическое начала.

Для композиции очерка «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» характерно чередование изображения реальных сцен из разных периодов жизни П. К. Ощепкова с авторскими аналитико-публицистическими отступлениями. Сирота Павел Ощепков, уроженец деревни Зуевы Ключи Каракулинского района Удмуртии, лишь в тринадцать лет взял в руки букварь, а затем досрочно окончил школу, получил высшее образование. Он открыл явление радиолокации, работал вместе с М. Н. Тухачевским над перевооружением Советской армии. В 1937 г. Ощепков был арестован и около двадцати лет провел в сталинских лагерях. Впоследствии работы ученого получили признание, ему были присуждены одновременно степени кандидата и доктора наук.

В очерке много свидетельств и реальных фактов гонений на интеллигенцию в сталинскую эпоху. Так, на глазах у Ощепкова умирает академик Н. И. Вавилов. В нечеловечески трудных условиях сам герой очерка сумел сохранить стойкость духа, гуманность, работоспособность.

В жанре биографического очерка С. Самсонов использует монологическую форму повествования, диалог (автор – герой, автор – воображаемый собеседник),

прямую речь, несобственно прямую речь, вводит в текст «голоса» родных и знакомых героя. Эти приемы дают возможность раскрыть раздумья и переживания ученого, показать его внутренний мир. Особенно примечательны привлекаемые автором детали, позволяющие раскрыть профессиональную сторону деятельности талантливого человека, который сумел после долгих тюремных лет вновь взяться за новейшие научные разработки. Глубину и масштабность личности П. К. Ощепкова оттеняют образы видных отечественных ученых, с которыми он работал. Это академики И. П. Бардин и А. А. Благонравов, генеральный конструктор О. К. Антонов, член-корреспондент А. И. Вейник и др. Автор включает в очерк документ: деловые бумаги, переписку известных людей, раскрывающую их научные взгляды и споры. Отсюда – обогащение структуры жанра.

Герои другого очерка – «Адямылы но бурдъёс кулэ» (в русском переводе «Кейлуд – космос») – династия ученых Париных. Это Василий Николаевич, основатель Ижевского медицинского института; его сыновья – Борис Васильевич и Василий Васильевич. В центре внимания автора профессиональная деятельность и судьба Василия Васильевича Парина, основоположника советской космической медицины, вице-президента Академии медицинских наук СССР. Когда В. В. Парин стал доктором наук и ректором первого Московского медицинского института им. И. М. Сеченова, разразилась война, и он был назначен заместителем наркома здравоохранения. После войны на Василия Васильевича было заведено дело по обвинению в передаче американцам технологии создания препарата для лечения онкологических больных. В обвинительном процессе были задействованы А. А. Жданов и Л. П. Берия. Пожалуй, самым тяжелым испытанием для ученого стала психологическая травля. Литература и искусство подключились к идеологической борьбе против научной биологии, поддерживая компанию по «борьбе с космополитизмом». Так, драматург А. Штейн написал пьесу «Закон чести», по которой был создан кинофильм «Суд чести». Впоследствии семья Штейн пыталась наладить отношения с Париными, драматург пообещал жене ученого не включать эту пьесу ни в одно свое издание. Реабилитировали В. В. Парина после смерти Сталина, но доверие к нему как к ученому было восстановлено значительно позже.

Убедительным образ В. В. Парина делает совмещение рассказа о личной жизни героя и о его профессиональной деятельности. В. Парин руководил подготовкой к полетам первых космонавтов – Гагарина, Титова, Поповича, Терешковой. Автор раскрывает для читателя не только личность человека науки, но и суть профессии советского ученого. Конструирование образа В. В. Парина, описание его роли в развитии отечественной физиологии обусловлено широким контекстом. В сюжет повести через реальные исторические события (Великая

Отечественная война, эвакуация московских медицинских институтов в г. Уфу, открытие в военные годы Академии медицинских наук, организация центра подготовки космонавтов, международные конгрессы, всесоюзные съезды физиологов) входят имена и образы академиков А. Н. Бакулева, А. И. Абрикосова, Н. Н. Бурденко, Б. И. Ткаченко, крупных ученых-профессоров Ф. З. Меерсона, Р. М. Баевского, Е. Б. Шульженко. Именно этот контекст придает произведению широкое звучание и особую значимость.

Удмуртская литература практически не проявляла интереса к теме академической науки и образам ученых. В очерке С. Самсонова впервые соединяются в образе героя интеллект и характер. Это ярко проявляется в эпизоде, рассказывающем, как в лагере В. Парин присоединяется к оппозиционным писателям. Вместе с заключенными историком Л. Раковым, поэтом Даниилом Андреевым, сыном Леонида Андреева, они пишут роман «Новейший Плутарх». Введение в очерк некоторых фрагментов из текста рукописи этого романа усложняет его структуру. Отсюда двойственность повествовательного «статуса» героя: Василий Парин – и персонаж очерка, и автор другого произведения. Определенную многоуровневость повествованию также придают включенные в текст подлинные документы: письма, постановления административных органов, решения судов, правительственные решения.

Достижением удмуртского биографического очерка стало раскрытие образа героя с разных точек зрения и в разных ракурсах. Так, о В. Парине рассказывают автор, жена, коллеги, руководители различных рангов; слово дано самому герою, его научным оппонентам, обвиняющей стороне. О герое также говорят документы, рукопись романа, письма, воспоминания. Художественной удачей биографического очерка можно считать и раскрытие психологического состояния героя. С. Самсонову удалось показать человека, находящегося в непростом процессе постижения истины: «Кытчы нуэ наукаез Лысенко, кин со азе пыдесьяськемын но кин солы пумит султэмын... Биологие кырсь кыын сузьтйськиз Лепешинская но. <...>. Мар луэ со, мар луэ – сокем визьмо Орбелиез пыд улазы лёгыны туртто. Кызы-озы наукаын ваньзэ йырчукин берыктыны луэ?» («Куда ведет науку Лысенко, кто перед ним стоит на коленях, и кто против него... Потянулась «грязными руками» в биологию и Лепешинская. <...>. Что происходит, что творится – топчут такого умного Орбелия. Как такое возможно, чтобы в науке все перевернуть с ног на голову?») [Самсонов 1991, с. 99–100].

Поиски новых динамичных форм повествования в биографическом очерке выразились в совмещении нескольких хронотопов, использовании элементов монтажа, фрагментарности повествования, цитатности. Ряд страниц этого очерка воссоздает внутренний мир и самого писателя в момент его работы над очерком, что актуализирует авторефлексию биографического жанра. Благодаря герою-

интеллекту очерк «приобретает» элементы, присущие исследованию. Например, анализ, оценка, рассуждение. Отсюда художественно-аналитический характер жанра, адресованного достаточно образованной аудитории. Удмуртский биографический очерк подтверждает наблюдения литературоведов о том, что в современной российской публицистической прозе биографические жанры становятся все более популярными.

Литература

1. Бадретдинов, У. Ш. Спасенная из «неперспективных» или феномен деревни Тыло / У. Ш. Бадретдинов // Инвожо. – 2019. – № 4. – С. 58–61.
2. Блинов, А. Вера в человека : Штрихи к портрету Семена Самсонова / А. Блинов // Литературная Россия. – 1981. – 28 августа.
3. Богомолова, З. А. Адыми, музъем, инкуазь / З. А. Богомолова // Молот. – 1971. – № 3. – 46–49-тй б.
4. Богомолова, З. А. Михаил Андреевич Лямин / З. А. Богомолова // Богомолова, З. А. Песня над Чепцой и Камой / З. А. Богомолова. – М. : Современник, 1981. – С. 162–167.
5. Ванюшев, В. М. Жанровая синкретичность художественной прозы Г. Е. Верещагина. К проблеме генезиса удмуртской литературы / В. М. Ванюшев, Т. С. Степанова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2018. – № 4. – С. 54–64.
6. Власенко, А. Н. Оригинальность и традиции / А. Н. Власенко // Литературная Россия. – 1992. – 18 дек.
7. Воспоминания о Семене Самсонове : статьи, воспоминания, письма / сост. Л. П. Емельянов. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 224 с.
8. Гусоргина, Е. П. Публицистика С. Самсонова конца 1980-х годов / Е. П. Гусоргина // Инновационные процессы в системе образования : материалы XIII науч.-практ. конф. / под ред. Л. А. Каракуловой, И. А. Гришановой. – Глазов : ГГПИ, 2019. – С. 18–20.
9. Дмитриева, Л. А. Жизнетворческие модели в произведениях удмуртского прозаика Кедр Митрея дореволюционного периода / Л. А. Дмитриева, Т. И. Зайцева // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2020. – № 1. – С. 8–16.
10. Ермаков, Ф. К. Герои книги – сельские труженики / Ф. К. Ермаков // Удмуртская правда. – 1961. – 12 мая.
11. Зайцева, Т. И. Фронтные очерки удмуртского публициста М. Лямина в послевоенном литературном процессе / Т. И. Зайцева // Проблемы марийской и сравнительной филологии : сб. статей / отв. ред. Р. А. Кудрявцева. – Йошкар-Ола, 2020. – С. 121–124.

12. Зайцева, Т. И. Военная очеркистика удмуртского писателя М. П. Петрова / Т. И. Зайцева, Е. Н. Петрова // Вестник угроведения. – 2019. – № 4. – С. 623–632.
13. Иванова, Е. А. Теоретические основы и актуальные проблемы жанра биографии / Е. А. Иванова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2012. – № 3. – С. 43–49.
14. Каримова, К. Х. Биографический очерк : специфика и проблематика жанра / К. Х. Каримова // Профессиональная культура журналиста цифровой эпохи : материалы Студенческих науч. чтений (Екатеринбург, 20.04.2017). – Екатеринбург : ИПЦ журфака ИГНИ УрФУ, 2017. – С. 38–40.
15. Лямин, М. А. Туктымьсь пи : очерк / М. А. Лямин. – Ижевск : Удмуртгосиздат, 1988. – 96 с.
16. Максимова, О. М. Жанровые признаки и тенденции развития удмуртского очерка в период «оттепели» / О. М. Максимова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2018. – Т. 12. – Вып. 2. – С. 54–67.
17. Поляков, А. Н. Биография и история: проблема соотношения жанров / А. Н. Поляков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение, журналистика. – 2013. – № 2. – С. 39–44.
18. Пучков, В. А. Генеалогия современной биографической прозы: от мифологического сказания о героях к биографическому дискурсу / В. А. Пучков // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 1. – С. 180–183.
19. Раренко, М. Б. Жанр биографии как социальный феномен / М. Б. Раренко // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11, Социология : Реферативный журнал. – 2019. – № 3. – С. 11–24.
20. Самсонов, С. А. Адымылы но бурдьёс кулэ : очеркьёс / С. А. Самсонов. – Ижевск : Удмуртия, 1991. – 368 с.
21. Холиков, А. А. Биография писателя как жанр : учеб. пособие / А. А. Холиков. – М. : Либроком, 2010. – 96 с.
22. Я и в мире боец : очерки, статьи, воспоминания о М. А. Лямине / сост. З. А. Богомолова. – Устинов : Удмуртия, 1986. – 288 с.
23. Backscheider, P. R. Reflections on Biography / P. R. Backscheider. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 289 p.
24. Batchelor, J. The Art of Literary Biography / J. Batchelor. – Oxford : Clarendon Press, 1995. – 289 p.
25. Domokos, Péter. Az udmurt irodalom története / Péter Domokos. – Budapest : Akadémiai kiadó, 1975. – 550 p.
26. Edel, L. Literary Biographies / L. Edel. – Toronto : University of Toronto Press, 1957. – 170 p.

27. Kendall, P. H. *The Art of Biography* / P. H. Kendall. – N.Y. : Norton, 1965. – 158 p.

28. Nadel, I. B. *Biography : Fiction, Fact and Form* / I. B. Nadel. – L. : Macmillan, 1985. – 248 p.

4.4.2. Художественные особенности малой прозы Никвлада Самсонова (Зайцева Т. И., Максимова О. М.)

Обзор различных определений понятия «национальный образ мира» в отечественной науке проделан в статьях С. В. Шешуновой [Шешунова 2008] и А. Д. Хуторянской [Хуторянская 2008], серьезный анализ употребления этой категории в филологической науке представлен в монографии Т. Е. Смыковской «Национальный образ мира в прозе В. И. Белова» [Смыковская 2010]. Обобщая во вводной части своей диссертации разнообразные формулировки и высказывания по проблеме «национальный образ мира», Т. И. Зайцева пишет, что в отечественном литературоведении «как взаимозаменяемые используются понятия и выражения «картина мира», «образ мира», «модель мира», «художественный мир прозы», «картина поэтического мира», «мир писателя» и др. Главное же в «картине мира» или «образе мира», представленном литературой того или иного народа, – это связи и взаимоотношения человека и окружающего мира, человека и действительности, как бы эти связи не объяснились, какими бы изобразительными средствами не были выражены» [Зайцева 2009, с. 7].

Владимир Яковлевич Самсонов (псевдоним Никвлад Самсонов, 1946–2002) – один из самых ярких и самобытных удмуртских прозаиков второй половины XX века, творчество которого «выросло» на традициях советских писателей-«шестидесятников» (В. Шукшина, В. Распутина, Ч. Айтматова, Г. Красильникова и др.) и родного фольклора. Известный философ и культуролог Г. Гачев считает, что национальная картина мира большей своей частью находится в области мифопоэтического и подсознательно или интуитивно воссоздается в художественных образах и мотивах [Гачев 2007]. Мифотворческие поиски Самсонова наиболее отчетливо проявились в рассказах, где видны истоки будущих больших произведений, принесших писателю известность. В особенности это касается популярной повести «Адзон» («Рок»). Особенности создания национального образа мира в малой прозе Никвлада Самсонова, все же, в первую очередь обусловлены связью мироощущения писателя с фольклором, выражаемой, прежде всего, в авторской идее единства человека и природы.

В профессиональную литературу Самсонов вошел в 1976 г. со сборником рассказов «Чингыли гуръёс» («Серебристые колокольчики»). Проявившись как

писатель малого жанра, он привлек внимание критики сочетанием непосредственности и тонким чувством национального литературного языка, а также энергией мысли. Большая часть прозы Никвлада Самсонова 1970–1990-х гг. – новеллистика, рассказ-миниатюра. Его произведения малой прозы тяготеют к циклизации. Новеллистический принцип организации материала обусловил свободную композицию самсоновских рассказов. Отсюда – естественная смена планов изображения и интонаций, стилистических и временных пластов. Не случайно критик А. Шкляев справедливо отмечает, что сила творчества Никвлада Самсонова заключается в его рассказах [Шкляев 1996].

Человек в произведениях Самсонова – «носитель прошлого» и «носитель национального характера» (Д. Лихачев). Многие его произведения родились из желания сказать своим современникам, что каждый человек принадлежит к роду, нации, народу. Об удивительной способности писателя обращаться к конкретному читателю свидетельствуют рассказы, написанные на разных этапах его литературной деятельности и вошедшие в книги «Кызаузыос» («Севериха»), 1980), «Капка аязд ныйль кызыпуэд» («У ворот четыре березы», 1987), «Шупудьёс бырдало» («Калина в наледи», 1990) и др. В избранном нами аспекте анализа рассказов Н. Самсонова важно отметить, с одной стороны, интерес писателя к народным ценностям, с другой – многосторонний характер связей его творчества с фольклором. Действительно, стержнем, организующим всю художественную систему этого автора, как подчеркнуто выше, является органическое взаимодействие литературного творчества с фольклором.

Если младописьменные народы сохраняют «два типа художественного сознания – мифологическое (фольклор) и аналитическое современное (национальная литература)» [Пахомова 1977, с. 16], то Никвлад Самсонов, проникая в специфику народного жанра, соединяет жизненную конкретность и фольклорную условность. Стремясь художественно осмыслить первоосновы человеческого бытия, законы вечной справедливости, Самсонов обращается к образу героя, на котором лежит отпечаток его природной первоосновы. Персонажи самсоновских рассказов словно «просвечиваются» через природную призму, им свойственна постоянно ощущаемая слитность с окружающим миром («Макар Семи» – «Макаров Семен», «Небыт мусо киос» – «Мягкие милые руки», «Мертчан чүшкон» – «Льянное полотенце» и др.). Почти в каждом рассказе незримо, «за кадром» присутствует народная идея, согласно которой добро непременно одолевает зло. Это вытекает из самой сути миропонимания удмурта, считающего, что на смену любой темной ночи приходит рассвет. При этом высшая инстанция у Самсонова – память как особая форма времени, заключенная в сознание человека. Народно-поэтическое мировидение писателя связано с формой выражения его мышления, особенностью которого является «синкретизм (неразличение, слитность), что

достигается благодаря одухотворению (анимации) человеком всего окружающего его мира» [Телегин 2001, с. 270].

Н. Самсонов признавался, что импульс к созданию художественного произведения он часто получал из интуитивных прозрений. У него была особенно развита способность видеть обобщенный образ национальной действительности в отдельном человеке, в его поведении, жесте, движении, а также в каждом предмете, дереве, животном, растении. Во всем изображенном ощущаются традиции удмуртской культуры, мифологическая связь с прошлым.

В контексте рассуждений есть смысл обратиться к критике С. Залыгина, высказанной им в адрес «удмуртского рассказа» в 1979 г. в Ижевске на выездном заседании Совета по прозе правления Союза писателей РСФСР. Писатель отметил характерную для удмуртских авторов «описательность и увлечение количеством фактов, которое выражается в том, что не выбирается один основной или несколько главных факторов, а человек торопится сказать побольше об одном, о другом, о третьем, брать не качеством, а количеством фактов, то есть той же описательностью» [Залыгин 1981, с. 146–147]. Никвлад Самсонов упорно осваивал жанры малой прозы. Трудясь над рассказами, переделывая их по несколько раз, писатель выработал важнейший компонент стиля – прием типизации, который эффективен в ткани коротких, предельно насыщенных, лаконичных текстов. В сущности, это означало тяготение к условности, символической образности, порождающей в художественном тексте ассоциативный фон, расширяющей его смысл и перспективу, углубляющей значение содержания.

Просматривая датировку произведений Самсонова, замечаешь, что творческий поиск постепенно вел писателя к углубленному осмыслению эмоционально-пластических возможностей удмуртского языка, влияющих на жанрообразовательные процессы и жанровые трансформации в малой прозе. Так, в удмуртской малой прозе появляется новая структура – жанр короткого рассказа: «Їукна малпанъёс» («Утренние раздумья»), «Съёлык» («Грех»), «Кызьпуос» («Березки»), «Кисыын нуллоно кадь» («В кармане бы носить»), «Ваньмыз умойлы» («Все к добру») и др. Это своеобразные миниатюры, этюды, зарисовки, небольшие по форме, но емкие и значительные по мысли, сложные интонационно: комическое здесь переплетается с грустным, насмешливое с горьким. Главное – их содержанием являются человеческие чувства, незначительные события, яркие или необычные эпизоды из жизни. Самсоновский короткий рассказ создает впечатление того, что все в мире взаимопроникаемо: человек, окружающая его природа, вещный мир не только взаимосвязаны, но и «взаимоотражаемы». В лирико-философском ключе писатель рассуждает о необратимости времени, о значении прошлого в жизни современного общества, о нарушенной связи природы и человека. К примеру, цитата из рассказа «Березки»: «Есть и другие

березы. Эти уже не устремляются в недоступные выси. Они живут как бы ссутулившись. У них и ствол, и крона распростерлись по сторонам, вверх не стремятся. <...>. И лишь отойдя на некоторое расстояние, понимаешь: верхушки у них когда-то, еще в пору молодости, кем-то были сломлены или срублены. Поэтому у них весь задор, вся тяга к небесам с молодых лет, а может, с самого детства загублены. Вот они и выглядят всю остальную жизнь такими забитыми. Разве не случается подобное и с людьми, с нашим братом...» [Самсонов 2002, с. 81].

В процессе роста литературного мастерства для писателя все более актуальным становится освоение сложных способов выражения авторской позиции. Ряд произведений построен как поток ощущений, воспоминаний, как поток сознания героев и, вместе с тем, как поток происходящих в течение дня или очень небольшого отрезка времени событий. Пропагандируя идею связи с народными корнями, он значительно усложняет раскрытие темы взаимосвязи человека с окружающим миром и природой, в рассказе появляется философский контекст, включающий героя, его внутренний мир и нравственные ориентиры в систему мироздания. Наглядным примером отмеченных выше особенностей малой прозы Никвлада Самсонова является рассказ «Буртчин кышет» («Шелковый платок»). Сюжет рассказа предельно свернут – и в развитии действия, и во времени, и в пространстве. Это всего лишь одни сутки, проведенные героем рассказа Василием наедине с собой в отцовском доме и в окрестностях родной деревни Дэндывай. Писатель создает образ деревенской майской ночи, в которой оттеняются самые характерные моменты: тишина и покой; густеющий туман и пение соловьев; дорожка, ведущая к реке через огород; старые тополя. Пейзажная картина сама по себе реальна, имеет конкретный локальный смысл. Однако явления, вещи, детали, обрисованные в жизнеподобных формах, приобретают символику. Весенние силы сельской природы воплощают бесконечность, необъятность жизни. Картины пробуждающейся земли, преломляющиеся в лирических настроениях автора и в восприятии героя, сливаются воедино, одновременно создавая впечатление красоты окружающего мира и полноты жизни, себя творящей. «Тулысэн гужем ог-огзы борды зыгырско, луоз, таће уйёсы. Пеймыт лэзиськыса уг на вуы, урамысь адями, капка усьям куараос, пызйись йёллэн ведра пьдэс борды шуккиськемез кылйське на, Акаршур нюлэскысь (кыдёкын ик өвёл со, гуртлэн мукет пал пумаз) фермаысь скал кыскон машинаос огпёртэм жуэто на, нош тополь куаръёс пёлын кин ке, етйз пастух выллем, шлач гинэ суюлоен шуккиз ини. <...> Табере учыос куспазы вераськыны-кенешыны одъязы кадь: шлачкетно но, шултыса но лэзё, шырчик сямен но чикырто, оло нош, куспазы ёшатскыны медйллям» («В эти ночи, наверное, весна с летом в одном объятии сплетаются. Не успела еще темнота на землю спуститься, да и голоса

людей, скрип ворот, звуки об ведро доящегося молока еще слышны, и на молочной Акаршурской ферме, что находится на другой стороне деревни, все еще однотонно гудят машины, а в тополиных ветвях уже кто-то, словно пастушьим кнутом, свистнул в воздухе. <...>. И разлилась соловьиная трель, очень похожая на то, будто птицы включились в совещание-собрание» – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе авторов*) [Самсонов 1996, с. 58].

В рассказе Самсонова использован распространенный в мировой литературе (изобразительном искусстве, кинематографе и т. д.) мотив уходящей вдаль исхоженной тропы. Мотив дороги связан с важнейшими содержательными понятиями и удмуртского художественного сознания. В рассказе, помимо описания реальной дорожки, речь также идет о душевном состоянии героя, его внутреннем пути к самому себе в поисках настоящего, истинного. В пейзаже рассказа особое значение имеет линия горизонта – встреча «края» земли с «краем» неба. С одной стороны, эта картина горизонта обращает читателя к земным заботам и чувствам человека, с другой – включает в произведение «скрытое от глаз» пространство, что наталкивает читателя на раздумья о первоосновах бытия.

В сознании разучившегося ценить радость жизни героя совершается поворот к пониманию бесконечных созидательных возможностей трудового человека на земле. В отличие от других произведений удмуртских авторов внутренний перелом в самсоновском герое происходит не под влиянием другого, более активного человека или определенных общественных сил, а под воздействием пережитого им ощущения гармонии с природой. Пережитое героем чувство своей неотделимости от окружающего мира дает ему сознание внутренней полноты, иное понимание жизненных ценностей. Для писателя очень важно обнажить момент особенного напряжения очнувшейся человеческой души. Пейзажные метафоры Самсонова, отражая внутреннее состояние пробудившегося от суеты героя, символизируют неуловимость совершающихся от соприкосновения с природой в человеческой душе изменений. Изображен внешне незаметный переход приехавшего в отпуск в деревню уставшего от городской суеты героя из одного состояния в другое.

Деревенский огород, дом с угодьями, окружающая деревню природа обретают в рассказе «Шелковый платок» черты мифопоэтического пространства. Здесь время и пространство неотделимы друг от друга; они образуют единый пространственно-временной континуум, мифопоэтический хронотоп (В. Н. Топоров). Миф связан с представлением о вечности. Свежевспаханные борозды, межа и тропинка, придающие огороду перспективу; поля, леса и луга, раскинувшиеся далеко за изгородью; речка, тополя вдоль реки; бездонное ночное небо, – все это создает впечатление бесконечности пространства в рассказе. И

одновременно эти же предметы, этот же мир создают ощущение остановившегося времени. Дом, огород, тополя, другие вещественные реалии окружающего мира предстают как бы застывшими в своем вечном внешнем виде, не подчиняясь течению времени. А с другой стороны – все вещи, все предметы, все окружение героя восходят к его прошлому, к его детству и молодости. Время юности героя находит свое отражение в этих предметах. Таким образом, возвращение домой, соприкосновение с природой дают герою возможность остановиться, оторваться от потока непрерывных городских дел, заглянуть в себя. Пойманные мгновения бытия обостряют и одновременно обобщают ощущения героя, осознавшего, что миг и вечность едины, мгновение заключает в себе все, что сохранила и должна сохранить вечность.

Фольклорно-поэтический способ видения действительности роднит самсоновскую прозу с отечественной «деревенской» литературой XX в., с ее общим архетипическим каноном Деревни, мотивом возвращения. «Этой грани архетипа – Деревня как ностальгия – свойственна ретроспективная модель развития, которая особенно явно обозначилась в «деревенской прозе» 1960–1990-х гг., где одной из главных сюжетных основ стал мотив возвращения в родное село (мысленное, в мечтах или в реальной действительности)» [Большакова 2000, с. 15].

С обострившимся чувством причастности к родному в самсоновских героях происходит живительный «рост души», возрождение ее лучших качеств. Однако в ряде рассказов глубинные связи человека с первозданной природой теряются, герой утрачивает то, что пришло от предков. Щемящий грустью дышит рассказ «На родине в июле», описывающий исчезновение многих примет вечности: «Там, где недавно потух закат, то вдруг ярко засветится что-то, то вновь затянется синей мглой. Говорят, это отворяются и затворяются небесные врата, проливая на людей золотой дождь счастья. Видно, кто-то его заслужил. <...> Хорошо лежать на копенке сена и глядеть в вышину... – забвение, покой. Все здесь изначально-родное, ты погружаешься, растворяешься в нем, ты – частица протекающей здесь, обволакивающей тебя жизни» [Самсонов 1995, с. 354]. Речь идет о стремлении вернуть современному человеку утерянное «чувство природы». «Но вдруг эту отрадную, блаженную тишину пронзил и разметал рокочущий, оглушительный рев. Конечно, самолет, такой в эту ночь неуместный» [Самсонов 1995, с. 354].

В драме вырванных из привычной среды героев Никвлада Самсонова («Лыз наличникъёс» – «Синие наличники», «Окыль» – «Акулина», «Чоръяло атасьёс Чунышурын» – «Поют петухи в Чунышуре» и др.) критика нередко усматривала патриархально-консервативную тенденциозность удмуртского писателя. Потребовались годы, чтобы стал понятен смысл самсоновской концепции человека. Наряду с воспеванием беспримерного крестьянского трудолюбия, чисто-

сердечия и бескорыстия в прозе Самсонова настойчиво звучит мотив сохранения голоса природы в самом человеке. Разрыв исторических связей, единства человека и мира природы – реально прочувствованная писателем угроза, выросшая сегодня в глобальную проблему.

Литература

1. Большакова, А. Ю. Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века / А. Ю. Большакова. – М. : Ком. по телекоммуникациям и средствам массовой информ. Правительства Москвы, 2000. – 132 с.

2. Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос : национальный образ мира / Г. Д. Гачев. – М. : Акад. Проект, 2007. – 510 с.

3. Зайцева, Т. И. Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века: человек и мир, эволюция, особенности художественного воплощения : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук / Т. И. Зайцева. – Саранск, 2009. – 46 с.

4. Залыгин, С. П. О путях национальной прозы / С. П. Залыгин // Современная удмуртская проза : ст., рецензии, обзоры / сост. Т. А. Полторацкая; науч. ред. А. Г. Шкляев. – Ижевск : Удмуртия, 1981. – С. 145–154.

5. Пахомова, М. Ф. Эпос молодых литератур / М. Ф. Пахомова. – Л. : Наука, Ленинград. отд-ние, 1977. – 106 с.

6. Самсонов, В. Я. Хороводы. На родине в июле / В. Я. Самсонов // Самсонов, Н. Мой дом выше твоего : повести, рассказы / пер. с удмурт. А. Верещагиной. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – С. 353–355.

7. Самсонов, Н. Агбай : веросьёс, повестьёс, роман / Н. Самсонов. – Ижевск : Удмуртия, 1996. – 416 с.

8. Самсонов, Н. Веросьёс = Рассказы / пер. с удм. Вл. Емельянова, В. Болтышева и А. Верещагиной. – Ижевск : Удмуртия 2002. – 136 с.

9. Смыковская, Т. Е. Национальный образ мира в прозе В. И. Белова : монография / Т. Е. Смыковская. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 153 с.

10. Телегин, С. М. Мифореставрация / С. М. Телегин // Открытый урок по литературе: (планы, конспекты, материалы) : пособие для учителей / ред.-сост.: И. П. Карпов, Н. Н. Старыгина. – 3-е изд. – М. : Московский лицей, 2001. – С. 267–272.

11. Хуторянская, А. Д. Параметры художественной картины мира в литературоведении / А. Д. Хуторянская // Картина мира в художественном произведении : материалы Международной науч. интернет-конф., 20–30 апреля 2008 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. – С. 3–5.

12. Шешунова, С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности / С. В. Шешунова // Евангельский текст в русской литера-

туре XXIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. трудов. – Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 2008. – Вып. 5.– С. 5–16.

13. Шкляев, А. Г. Пичильтык жанрен трос вералоз / А. Г. Шкляев // Ин-вожо. – 1996. – № 11/12. – С. 26–27.

4.4.3. Образ героя-интеллекта в художественно-публицистической прозе С. Самсонова (Максимова О. М.)

В удмуртском очерке 1990-х годов идет активное художественное освоение темы интеллигенции. Изображение характера современника-интеллекта тех лет напрямую связано с трансформационными процессами жанра очерка в национальной литературе. Переломным в истории жанра очерка в удмуртской прозе стало появление публицистической книги С. Самсонова «Адямылы но бурдьёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья», 1991). Новизна и особенность этой книги во многом обусловлены тем, что в нее вошли очерки, разрабатывающие тему «ГУЛАГа и интеллигенции». Речь идет, прежде всего, об очерках «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» («Гора его высока, родник ее холоден») и «Адямылы но бурдьёс кулэ» («Человеку тоже нужны крылья»), которых, пожалуй, можно отнести к такому жанровому виду публицистики как документально-биографический очерк. В центре обоих произведений – образ интеллекта; в первом – жизнь и судьба крупного ученого-физиолога Василия Васильевича Парина, во втором – жизнеописание основоположника отечественных радиолокационных станций, специалиста в области интроскопии Павла Кондратьевича Ощепкова.

В удмуртском народе из поколения в поколение понятие «интеллигент» связывается с понятием высокой образованности и высокой общей культуры, бескорыстием, нравственностью, т. е. с многосторонним развитием человека, а главное, с его особой миссией – быть разумом и совестью нации. Известно, что удел человека «с умом и талантом» никогда не бывает легким, особенно у нас, в России. Судьба интеллигенции всегда волновала российских писателей. Интерес к человеку-современнику как «совести нации» – характерная черта публицистической прозы С. Самсонова на всем протяжении его литературной деятельности.

Примечательно, что С. Самсонов, очень много писавший о людях, занятых крестьянским трудом, на заключительном этапе творчества на передний план в своих художественно-публицистических произведениях выдвигает образ интеллекта. Писатель с особым вдохновением обращается к осмыслению характера

человека, занятого творческим, интеллектуальным трудом. В его литературном наследии особое место занимают портреты героев-современников: писателей, артистов, журналистов, деятелей науки и искусства, отражающих важные приметы ушедшей эпохи. Общественные события такого плана в литературных портретах преломляются в зеркале личных авторских суждений, моральных, нравственных, этических и т. д. Говоря о «переключении» внимания С. Самсонова на тему интеллигенции, можно предположить, что писатель начинает чувствовать шаблонность героев-тружеников села, активно воссоздаваемых в те годы в удмуртской литературе многими писателями.

«Встречи» С. Самсонова с современниками пронизаны симпатией и нежностью, он воссоздает облики людей, с которыми был знаком и близок в разные периоды жизни. Галерея самсоновских литературных портретов поражает читателей не только богатством жизненных наблюдений, но и глубиной раскрытия характера человека. Таковы портреты писателей Игнатия Гаврилова, Аркадия Клабукова, Михаила Лямина, Геннадия Красильникова, Романа Валишина и др., напечатанные на страницах различных республиканских газет и журналов. Впоследствии они «собраны» писателем в единый цикл и опубликованы в книге «Гожтйсько тыныд – сопал дуннее» («Пишу тебе – в мир иной», 1993). Все вместе эти литературные портреты представляют собой своеобразный обобщенный образ национальной интеллигенции, сыгравшей, кстати, важную роль в выборе жизненного пути и становлении творчества самого С. Самсонова.

«Для воссоздания характера в публицистике помимо знания природы человека вообще необходимо изучение конкретно данного человека, возможно более полное раскрытие его индивидуальности, потому что в этом случае значительную роль играет функциональная заданность характера», – верно пишет М. Стюфляева [Стюфляева 1989, с. 8]. Очеркам С. Самсонова, посвященным удмуртским писателям, свойственно отсутствие портретных зарисовок как таковых, автора интересуют манера мышления и поведения героя, особенности его творческой деятельности. Писатель выстраивает повествование, делая акцент, прежде всего, на ярком своеобразии личности современника-интеллигента. «Несмотря на то, что повествованием в этих очерках управляет строгая авторская логика, ведущая к заветным для автора выводам, для текстов характерна внутренняя свобода, нескованность никакой догмой, схемой. Герои-интеллигенты с разных сторон поворачиваются к читателю и возбуждают в нем совершенно иные чувства, нежели выведенные писателем раньше образы руководителей сельского хозяйства», – справедливо отмечает Т. Зайцева [Зайцева 2007, с. 19–20].

Интересны сами названия произведений С. Самсонова, которые изначально ориентируют читателя на то, что перед ним предстанут отдельные наблюдения об известном человеке, а не вся картина его жизни и творчества. К примеру,

«Ойдо вераськом. Ф. Васильев» («Давай поговорим. Ф. Васильев»), «Котьку жингыртоз чебер. Д. Яшин» («Всегда будет звучать красиво. Д. Яшин»), «Малы сыҕеесь?.. Н. Васильев» («Почему такие?.. Н. Васильев»), «Гурезе тубон. Р. Валишин» («В гору. Р. Валишин») и др. О своем современнике С. Самсонов стремится «досказать» то, что еще о нем не сказано, не известно, и таким образом самсоновские портреты дополняют установившееся в обществе представление о той или иной знаменитости. Поскольку его произведения создаются на основе личных впечатлений, то, передавая собственное восприятие человека, писатель пытается найти «изюминку» между «портретом» человека и художественным анализом его жизни. Описание внешнего облика персонажа становится живым, диалектичным, обретает рельеф.

До создания биографических очерков «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» и «Адямылы но бурдьёс кулэ», ставших этапными в развитии жанра очерка в удмуртской литературе, С. Самсонов, стало быть, практически не имел опыта работы в области художественного воссоздания образа современника-интеллекта. Тем не менее, произведения «Адямылы но бурдьёс кулэ» и «Гурезез жужыт, ошмесэз кезыт» – это творения зрелого мастера, чей талант превращает разрозненные факты жизни физиолога В. В. Парина и ученого-радиолокатора П. К. Ощепкова в художественное целое. Важным достижением С. Самсонова в раскрытии характеров столь «больших» земляков явилось его умение показать их людьми, много знающими и постоянно стремящимися к новым знаниям. Герои поглощены перспективным делом, устремлены к цели, что и составляет смысл их жизни. Внутренний мир героя-интеллекта абсолютно точно «проявлен» писателем в момент напряженной жизни духа, интеллекта. Во многих эпизодах прославленные современники С. Самсонова ведут напряженный самоанализ, находятся в драматическом процессе постижения истины, в особенности в сценах, посвященных осмыслению истории страны.

На примере этих очерков хорошо просматривается трансформация жанра очерка в удмуртской публицистике. Не случайно в последующие годы автор начинает их относить к жанру повести [Воспоминания о Семене Самсонове 2000, с. 14–15]. По поводу жанровых изменений в удмуртской публицистике Т. Зайцева замечает, что «это связано с выходом на литературную арену художественно-публицистических текстов, устремленных к воссозданию образа человека творческой профессии» [Зайцева 2012, с. 285]. Следует указать еще на такой момент, что для изображения образа интеллекта С. Самсонов умело использует прием «диалог автора и героя», встречается и форма диалога с воображаемым собеседником. Обращение к таким грамматическим формам, как прямая речь и диалогическая речь, «живые голоса живых людей» [Беневоленская 1983, с. 111–112], усиливает эффект достоверности. Именно это помогает

автору отразить мысли и чаяния целого поколения людей, воплощающих тенденции развития страны в ту эпоху, одновременно касаясь и темы национальной истории. В заключение добавим, что при всей несклонности С. Самсонова к отвлеченному мышлению, его очерки о национальной интеллигенции свидетельствуют о большом интересе писателя-публициста к мыслительной деятельности человека. Изучение особенностей воссоздания С. Самсоновым образов людей, занятых творческим трудом, может помочь понять философские, интеллектуальные, документальные источники художественной системы и писателя, и удмуртской художественно-публицистской прозы в целом.

Литература

1. Воспоминания о Семене Самсонове : статьи, воспоминания, письма / сост. Л. Емельянов. – Ижевск : Удмуртия, 2000. – 128 с.
2. Беневоленская, Т. А. Портрет современника. Очерк в газете / Т. А. Беневоленская. – М. : Мысль, 1983. – 134 с.
3. Зайцева, Т. И. Литературный портрет в творчестве современных удмуртских писателей / Т. И. Зайцева // Вестник Чувашского университета. – 2012. – № 1. – С. 285–288.
4. Зайцева, Т. И. Публицистическое слово Семена Самсонова / Т. И. Зайцева // Зайцева, Т. И. Современная удмуртская проза (1980-2000-е гг.) : научное издание / Т. И. Зайцева. – Ижевск : Удмуртский университет, 2007. – С. 14–25
5. Стюфляева, М. И. Человек в публицистике / М. И. Стюфляева. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 145 с.

4.5. Художественные поиски и традиции в современной женской литературе

4.5.1. Удмуртская женская поэзия рубежа XX–XXI вв. (Федорова Л. П.)

В формировании современной литературной ситуации в России существенная роль принадлежит женскому творчеству. Возникновение феномена женской литературы – одна из ключевых особенностей российской словесности рубежа XX–XXI вв. Эта тенденция в равной степени характерна и для региональных литератур, в том числе для финно-угорских литератур России. В литературной традиции финно-угорских народов женское письмо имеет всего лишь вековую историю, и говорить о непрерывной традиции в развитии женской литературы XX столетия не приходится; периоды, в которых женская «нота» была слышна,

сменялась периодами «тишины», развитие шло волнообразно. Начало нового тысячелетия ознаменовано активностью женщин в литературе всех финно-угорских республик. Можно назвать в каждой литературе более десяти значимых имен, определяющих сегодня вектор ее развития: коми – Нина Куратова, Александра Мишарина, Галина Бутырева, Елена Габова, Елена Козлова, Нина Обрезкова, Елена Ельцова, Анжелика Елфимова, Любовь Ануфриева, Анастасия Шомысова и др.; марийская – Альбертина Иванова, Валентина Изилиянова, Светлана Эсаулова, Алевтина Мокеева, Татьяна Пчелкина, Зоя Дудина, Надежда Никитина, Зинаида Каткова, Светлана Григорьева; коми-пермяцкая – Анна Истомина, Людмила Гуляева, Нина Исаева (Бадина), Галина Бачева, Любовь Старцева (Косова), Елена Коньшина, Татьяна Павлова, мордовская – Валентина Мишанина, Мария Ерёмкина, Марина Агеева и др. В удмуртской литературе рубежа веков женское творчество представлено как прозаическими, так и поэтическими текстами. Последние, однако, преобладают – и в этом сказывается роль традиции, заложенной Ашальчи Оки в начале XX столетия, которую продолжает развивать четвертое поколение поэтесс – Лидия Нянькина, Ольга Ведрова, Зинаида Рябининая, Надежда Пчеловодова, Люза Бадретдинова, Екатерина Макарова, Лариса Марданова, Лариса Орехова и другие. Современная удмуртская женская поэзия пестра и разнообразна, она отличается эстетическим разнообразием: в ней переплелись лирические традиции XX столетия и постмодернистские веяния рубежа веков. Новое поколение представлено женщинами-поэтами, поэтами-филологами, чей поэтический талант формировался в условиях перестроечного времени, резко изменившего социально-психологический климат эпохи и ее культурный контекст. Они оказались перед необходимостью самоопределения в быстро меняющемся мире. Поэтому в лирике поэтесс наблюдается стремление к преодолению тех шаблонов, которые выработались традиционной нормативной эстетикой, попытка сломить навязываемую систему ценностей, а также деконструкция имиджа удмуртской советской женщины. Яркое тому подтверждение – сборники Зинаиды Рябининой, Ларисы Ореховой, Ларисы Мардановой, Люзы Бадретдиновой, Надежды Пчеловодовой, опубликованные в Таллинне на четырёх языках (удмуртском, эстонском, русском, английском). Поэтический почерк каждой из названных поэтесс индивидуален и неповторим: интеллектуальный и культурогенный характер поэзии Ларисы Ореховой, психологизм и феминистскость поэтических текстов Зинаиды Рябининой, возвышенность и фольклорность лирики Люзы Бадретдиновой, символичность образов и расщепленность сознания лирической героини Ларисы Мардановой, гражданственность и «детскость» поэзии Надежды Пчеловодовой. Однако при всем многообразии и неповторимости поэтических голосов, для удмуртской женской лирики начала XXI в. характерны единые эстетические установки –

синтез национальной традиции и традиций русской и зарубежной классики, поиск новых форм выражения женского идентитета на фоне социальных и культурных трансформаций современности. В своем обзоре остановимся на поэтическом творчестве авторов, вступивших на литературную арену в 90-е годы прошлого столетия и занявших значимую нишу в литературном процессе современности.

Люза Бадретдинова (1965) – автор двух поэтических сборников: «Сюлэм пужыос («Узоры сердца», 2006) и «Мынам сюресэ – сүлэме («Дорога в сердце», 2008). Литературный дебют Л. Бадретдиновой, состоявшийся в середине 1990-х годов, был тихим и незаметным: автор явно не стремилась к «борьбе» с предшественницами, поэтами третьей волны удмуртской женской поэзии – А. Кузнецовой, Г. Романовой, Л. Кутяновой, Т. Черновой. Напротив, ее лирика явилась продолжением устоявшейся традиции, дописыванием уже начатого поэтического Текста с фольклорно-формульным содержанием о безответной любви. Любви, наполненной драматизмом, но в то же время светлой, чистой и возвышенной.

Президент Международной ассоциации финно-угорских писателей Арво Валтон в послесловии к эстонскому изданию написал: «Читая стихи удмуртки Люзы Бадретдиновой, я верю в любовь, в чистоту и всеобъемлемость этого чувства. При этом объект ее вожеления (тоски) в большинстве случаев таинственен, почти абстрактен, во всяком случае, поэтесса не должна бороться ни против него, ни за него. Стихи Люзы Бадретдиновой предельно естественны и тут же весьма образны. Фольклорность ее коротких, пунктированных (с неожиданными концовками) стихотворений не нарочита и не искусственна» [Valton 2008a, с. 60].

Между тем процесс дописывания поэтических «женских историй» производился не по трафарету, а индивидуальным почерком. В нем отчетливо просматривались свои авторские зигзаги и нюансы. Так, А. Валтон обращает внимание на афористичность форм поэтических изысканий Бадретдиновой («короткие, пунктированные стихотворения»), ранее об этом же писала и удмуртский критик Л. Айтуганова, автор первой рецензии на журнальную подборку ее лирических миниатюр: «...сила звучания стихотворений Бадретдиновой – в их лаконизме» [Айтуганова 1996, с. 17]. У сильных поэтов формальные новации априори сопряжены с содержательно-образной тканью текста. То, что А. Валтон называет «неожиданными концовками», для Л. Айтугановой является ключом для расшифровки смысловой нагрузки поэтических устремлений молодого автора: «Стихотворения Бадретдиновой во многом отличаются от предшественниц – удмуртских поэтесс старшего поколения. Если те о страстных чувствах пели открыто и страстно, не таясь, то она камерна и сокрыта: недосказанность и

недоговоренность – главные атрибуты ее поэтических упражнений. Это внутренний монолог сильной, но уединенной женщины. Она как бы оставляет шанс читателю – договорить, досказать, доразмыслить. В лирике поэтессы такой контекстуальной функцией всегда наделен природно-пейзажный образ. Ее образы природы – своеобразные мосты-тропинки, ведущие в семантические глубины текста, или, наоборот, ширма для маскировки потаенных чувств лирической героини. При этом вес и глубина стихотворения возрастает, а объем – уменьшается» [Айтуганова 1996, с. 17].

Проиллюстрируем данную сентенцию одним примером: «Азбар шорам вылез чук төл/ Шудэ ини йырсиосам/ Ортчиз, төлзиз сьолмаськонэ. / Соку малы, / малы соку/ Палэзь сутэ ымдурьёсме?» («Посреди двора свежий утренний ветер / Играет в моих волосах. / Прошла, обветрилась моя (сердечная) тревога. / Тогда почему/почему тогда / Рябина обжигает мои губы?») – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Бадретдинова 2006, с. 51].

Усилению эмоционального накала здесь способствует, наряду с природным образом «рябины», и излюбленный прием поэтессы – использование в композиционной структуре строфы или стихотворения эллипсовых ситуаций. Надо признать, что композиционные приёмы выразительности являются одними из стилевых доминант в поэзии Л. Бадретдиновой: заимствованные из жанров народной песенной лирики, они все выверены, отточены и мастерски отшлифованы. Характерен приём повтора зачина и первых строк последующих строф по формуле постепенной замены в них одного слова, в результате чего происходит нарастание смысловой нагрузки в стихотворениях: «Малы синмаськи» = «Почему влюбилась», «Асьме понна ваньмыз, дыр, кылдэмын...» = «Наверное, всё создано для нас...», «Тй вань» = «Вы существуете», «Мон тйледлы» = «Я для Вас». Поэтический текст напоминает спиралевидное образование с множеством закруток, по которым можно уловить движение нарастающих чувств и смятений. И чувства лирической героини, скромной от природы, как и большинство удмурток, блуждают по этим спиральям, не находя взаимности и ответа, и вихрем проносятся в ее душе, взывая к смирению и терпению: «Сизьым полэс, сизьым полэс, / Сизьым полэс чиданэ./ Тямыс полэс, тямыс полэс, / Тямыс полэс осконэ» («Семикратно, семикратно/ Семикратно моё терпение. / Восьмикратно, восьмикратно, / Восьмикратно моя надежда») [Бадретдинова 2006, с. 39].

Поэзия Л. Бадретдиновой узнаваема по повторам: повторы на уровне параллелизмов, кольцевого обрамления, эпифор, анафор и др. Они – ритмообразующие единицы ее стихов. Психологический параллелизм, канонический прием удмуртского фольклорно-песенного текста, в творчестве Л. Бадретдиновой семантически усложняется: в основе её параллелизмов лежит принцип свободных – не формульных – поэтических ассоциаций. Замена традиционной

символики на реально-бытовую и локально-природную образность привносит в устоявшиеся отношения человека и мира, женщины и мужчины свежую ноту: отношения становятся богаче, тоньше и изысканней, осознание единства бытия личности и бытия мира – глубже.

Зинаида Рябинина (1971) – автор трех поэтических сборников: «Синмаськем тӧльӧс» («Влюбленные ветра», 2006), «12 суред» («12 картин», 2008), «Улэмлэсь кема...» («Дольше жизни...», 2015), представитель психологического направления в современной удмуртской поэзии. Несмотря на разногласие исследовательских позиций, причислявших лирику поэтессы к разным литературным течениям: «чистейший реалист» [Хайдаров 2006, с. 172], «автор...так называемого постмодернистского мира» [Valton 2008b, с. 58], очевидно и то, что существующие терминологические расхождения не могут заслонить факта единства большинства филологов в оценке ее художественно-эстетической значимости. Так, анализируя содержание ее лирических текстов, пишут о стихах с подчеркнутой манерой «вопреки и наперекор» [Шибанов 2006, с. 75], о поэзии «жгучей правды» [Айтуганова 2006, с. 100] и полемизирующей с лейтмотивом удмуртской женской любовной лирики 1960–80-х гг. [Фёдорова 2007, с. 330].

Её лирическая героиня дерзкая, своенравная, гордая, самодостаточная, уверенная в своей правоте и неповторимости. Она готова любить открыто себе равных, не стесняясь и не скрываясь, которая спорит и порой иронизирует над устоявшимися привычками и стереотипами, когда девушки готовы ради любимых на жертвы. Полемизируя с ведущим мотивом женской любовной удмуртской лирики, поэтесса один из разделов первого сборника озаглавила «Чагыр инмын кизилиос уг пишто» («На голубом небе звезды не светят»), вызывая переименование известного стихотворения А. Аникиной «На голубом небе звезды светят» [Аникина 1986, с. 15]. Во взаимоотношениях мужчины и женщины для её героини важны любовь, уважение, понимание и поддержка в различных жизненных ситуациях, а также умение внешне и открыто проявлять эти чувства сегодня и сейчас. Ей хочется свежести в отношениях. Она жаждет большой настоящей любви, пусть украдкой, но ощущая, что это быть может единственная встреча. Поэтесса через незначительные жесты, мимику, движения тонко подмечает и выражает состояние своих героев.

Критик Л. Айтуганова, размышляя о жгучей правде поэтических строк З. Рябининой, выделяет особенность ее «любовных историй». Именно в отказе от романтически-возвышенных, книжных отношений усматривает она сильные стороны любовной лирики поэтессы. Ее героиня – женщина сильно-волевого характера, она свободолюбива и непреклонна, не ждущая, не томящаяся по любви, как было ранее, но готовая к действию. В удмуртской женской поэзии, пожалуй, таких активных героинь еще и не было. Нарушение «поведенческого

стереотипа» – не самоцель и не вызов, а мета времени, когда гендерные стереотипы переосмысливаются.

Особой выразительностью и драматической наполненностью отличаются сюжетные стихи «Сяськаосын шобыртызы шөез» («Гроб, усыпанный цветами»), «Корт өс дымбыр-шалтыр...» («Железные двери дребезжа ...») и другие, в которых максимально спрессована человеческая жизнь, вырисовывается сильный характер героинь, в экстремальных ситуациях проявляется истинное материнство и женственность. Автор мастерски использует разноstopные строки, таким образом выделяя значимые слова. Прочитывать ее стихи по-новому помогают и завершающие строчки поэтического текста, в которых есть неожиданный поворот мыслей. Поэтесса больше размышляет о невидимых ранах человеческой души, которые никто не хочет замечать. Люди более внимательны к окружающим вещам, к быту, нежели к человеку.

3. Рябинина впервые создала в удмуртской женской лирике поэтический месяцеслов, но, в отличие от поэтов-мужчин, ее женский взгляд в двенадцати месяцах года замечает не внешние приметы природы. В мироощущении поэта каждый месяц зафиксирован деталями, эмоциями, воспоминаниями, он пропитан чувственными запахами и ароматами.

Интересны жанровые поиски 3. Рябининой. Ее стихи-миниатюры с первой же строчки поражают необычностью мысли. Доведенные до афоризмов, они удивляют свежестью, необычностью взгляда на известные жизненные истины. Структурно эти стихи построены в форме тезиса-антитезиса, написаны в разговорной манере. Критики неоднозначны в их оценке, так, по мнению В. Шибанова, «...таё ужъёсыз шоры пöртэм сямен учкыны луэ. Кинлы ке кельшозы, оло, шундыжужанпал шöмо визьбуръёс. Мон понна пусйымонгес Ахматова но Лермонтов манерья лэсьтэм кылбуръёс» («...на эти стихи можно посмотреть по-разному. Кому-то понравятся написанные в восточной манере поучения. Для меня более ценны стихи, созданные в манере Ахматовой и Лермонтова») [Шибанов 2006, с. 75]. Безусловно, новаторство поэзии 3. Рябининой в большей степени выражается не на уровне формы, а на уровне содержания. Мы наблюдаем движение не от формальных конструкций к психологизму, а, наоборот, от психологических глубин к формальным находкам. В данном случае автор идет в собственную глубину, поэтому ее стихи пронизаны женским чутьём, женской страстью, выраженным дерзко и смело.

По мнению авторов статьи «Новое поэтическое слово в удмуртской женской лирике», современная поэзия «демонстрирует многообразие и неоднородность, связанную с неограниченной свободой современного художника <...>, которая не может препятствовать ни желанию автора следовать той или иной этнокультурной традиции, ни желанию разрушить ее» [Пантелеева 2021, с. 24].

Надежда Пчеловодова [Муш Нади, 1975] – поэт и переводчик, автор трех поэтических сборников «Осконэ мынам» («Моя Вера», 2003), «Эрике мынам» («Мое желание», 2005) «Куттэмпид» («Босиком», 2006) и переводных книг с эстонского на удмуртский язык. В отличие от других современниц, её лирика наполнена позитивным отношением к жизни. Погруженность во внутренний мир не мешает ей жить проблемами малой родины, города и села. Ее волнует прошлое и настоящее страны. Патриотические чувства, свойственные поэтессе, заставляют ее по-новому осмыслять и оценивать события современной ей действительности. Тревожная неудовлетворенность настоящим, мечта о сильном государстве, защищающем интересы своих граждан, жажда гармоничного человеческого бытия – все это сливается в бурный поток её лирики: «Уд кельшиськы мыным» («Не нравишься мне»), «24.02.2005», «Берт» («Возвращайся»). Стихотворения Муш Нади пронизаны болью за свою малую родину, согреты любовью к ней и своему народу.

Лирическое «я» поэтессы характеризуется цельностью. Героине не свойственна расщепленность сознания, как другим ее современницам, хотя она осознает, что привычный уклад жизни давно канул в Лету: «Тулъыс, гужем, сйзьыл но тол – / со инкуазь рад. / Нуны сюан, сюан, кисьтон – / со улон рад. / Ачим гинэ та радъёсын радтэм маке» («Весна, лето, осень и зима – / это ход (порядок) природы. / Крестины, свадьба, поминки – / это ход жизни. / Лишь я сама в этих рядах беспорядок») [Пчеловодова 2003, с. 23].

В поэзии Н. Пчеловодовой особое место занимают размышления о мужественности и женственности, о роли женщины и мужчины в современном мире в разных культурах и традициях. Ранее в удмуртской женской лирике сквозной была мечта о сильном мужчине, возлюбленном. В стихах Н. Пчеловодовой это переносится и на общественную жизнь, на уровень государственности: «Мынам но потэ улэме / эрико / удмурт пиосмурт кунын («Я тоже хочу жить / в свободной / стране удмуртских мужчин») [Пчеловодова 2003, с. 51].

В любовной лирике поэтессы центральное место занимает образ возлюбленного. Чувство ревности не затмевает чувство благодарности, счастья. Он для неё не только любимый мужчина, но и наставник, мудрый учитель, свободный человек. Героиня довольствуется каждой встречей. Ухаживание за любимым доставляет ей наслаждение и радость. Она детально фиксирует каждый жест, каждое движение любовных отношений. Готовность служить любимому – характерный мотив удмуртской женской лирики – ранее традиционно выражался в сослагательном наклонении, в стихах же Н. Пчеловодовой все происходит здесь и сейчас. Ее лирическая героиня – муза, вдохновительница на большие дела: «Веттасько вӧттэ шокаменым. / Їуказелы нонтйсько малпанъестэ. / Яратйсько тонэ. Яратйсько» («Качаю твой сон своим дыханием. / Завтрашние мысли твои

грудью кормлю./ Люблю тебя. Люблю») [Пчеловодова 2003, с. 45]. Излюбленный поэтический приём в творчестве Муш Нади – нанизывание слов-образов, метафор, часто выраженных одной и той же частью речи. Это создает в одних случаях ощущение бесконечности, в других – напряженности, в третьих – восторга и умиления. Для этих стихотворений характерно намеренное разрушение традиционных формальных и синтаксических структур, отказ от традиционного оформления стиха, что проявляется в отсутствии заглавных букв и знаков препинания. Муш Нади часто создает астрофичные стихи, пишет верлибром, использует короткие, состоящие из одного-двух слов строки, «лестницу». Осознанные и целенаправленные художественные поиски Н. Пчеловодовой придают поэзии свежесть, позволяют представить жизненные ситуации в необычном ракурсе.

Трагическим мироощущением, чувством ненужности, обиженности и безысходности, неприятием современных ценностей и современной морали пронизана лирика Ларисы Мардановой (1976), автора двух поэтических книг: «Кузьялпот сяськаяку» («Когда цветёт полынь», 2005), «Йыромон» («Блуждание», 2008). «Мөзмон» (тоска) – ведущее настроение лирики Л. Мардановой. Причем эта тоска – вселенская. Грусть, тоска – постоянное состояние лирической героини. Человек, по мнению поэтессы, от всех и всего может уйти и отказаться, но от себя, от внутреннего «я» (лулылэсь) скрыться невозможно. «Мөзмыны сётскем лулме нош кытчы вато?» («Но куда же спрячу тоскующую душу?») [Марданова 2003, с. 20]. В поэтическом пространстве автора царит холод. Лирическая героиня не чувствует тепла в этом мире и не создает его. И природа, и человеческое общежитие, и внутренний мир героини пронизаны холодом: «Озы пушкам мынам зоре / Инбам кезыт шапыкьёсын» («Так небо во внутрь меня льет / холодными каплями») [Марданова 2003, с. 35]; «Туннэ толэзь но мон кадь кудземын. / Ваньмыз солы серем вылйысен. / Огез гинэ пөртэм: / Даурьёслы кезыт инме со думемын («Сегодня и луна пьяна, как я. / Всё кажется смешным ей свысока. / И разница в одном: / Навеки к черному небу она привязана») [Марданова 2003, с. 45]; «Кезыт ымдурьёсы нёшто даур крезез» («Холодные губы напевают вековую мелодию») [Марданова 2003, с. 52]. В стихах сквозными являются образы с эпитетом «ледяной» и «холодный»: йө зор, кезыт төл, кынмем укно, йө бусы, кезыт омыр, кынмем дунне, кынмем сюлэм (ледяной дождь, холодный ветер, застывшие окна, ледяное поле, холодный ветер, застывший мир, застывшее сердце). Лирическое «Я» поэтессы растворено в мире природы и космоса. Лариса Марданова работает преимущественно в зоне перетекания вымысла в реальность и наоборот: «Лыз чынэн сылмисько котырысь омыре» («Синим дымом растворяюсь в окружающем воздухе») [Марданова 2003, с. 15]. В стихах преобладает водная стихия, но вода не очищающая, а с соленым ледяным привкусом. В поэзии Л. Мардановой есть стремление понять, что зна-

чит круговорот в природе и социуме, что есть рождение и что есть смерть, где грань между ними и существует ли она вообще. Своеобразна её любовная лирика, мир любви для поэта наполнен запахом горечи: «Кузялпот пот кадь ик кузял та яратонэ» («Как полынь, горька моя любовь») [Марданова 2008, с. 50]. Кстати, в отличие от других удмуртских поэтесс, эта тема не является в ее сборниках ведущей. Основной мотив «любовь-боль», «любовь-страдание» в какой-то степени может и повторяет настроение любовных стихотворений женщин-поэтесс предыдущего поколения, но реакция лирической героини на разлуку с любимым совершенно иная. Героиня сдержанна, хладнокровна, без надрыва и особых эмоций фиксирует уход любимого человека, надеясь на встречу с ним в других мирах: «Тонэ уг возьма мон керзег, – / Инсьөръестй лобом ни ёош» («Тебя я не буду ждать нервно, – / За небесами полетим уж вместе») [Марданова 2003, с. 44]; «Öвёл, тон кадьд ик кезыт мон луи – / Котыр дуннелэсь вир-лулзэ сюпсисьско» («Нет, я холодная стала, как ты – / Душу-кровь окружающего мира сосу») [Марданова 2008, с. 10]. В поэзии Л. Мардановой нет традиционных сердечных страданий, она скорее любит разумом: «Йыромоз йырвиымам вуж яратонэ...» («Заблудится в мозгах старая любовь») [Марданова 2008, с. 50]. Следует также отметить новизну, неожиданность тропов и образов, при чтении кажущихся знакомыми, но увиденных и услышанных поэтессой совсем по-новому: «подоконник-лодка», «весь воздух – натянутая через века струна», «старый злой тополь душит луну» и другие. Для удмуртского женского творчества новыми являются зооморфные мотивы её лирики. По частотности выделяются нетрадиционные для удмуртской поэзии образы птиц: коёо, кырныж, ёана, быркыт, ёольгыри (сорока, ворон, галка, орел, воробей), которые зачастую являются носителями зла. Особый интерес в поэзии Л. Мардановой представляет выражение женской субъективности. В её стихах нет целостности личности. При кажущейся самодостаточности и самоуверенности по отношению к «другому» лирическая героиня чувствует себя униженной, выражая свою самооценку через образы-автометафоры: «я – старая тряпка», «я – мёртвый воробей», «я – собака», «я – засохший листок на верхней ветке зелёного клёна», «брошенный котёнок я – ненужный», «я – простая засохшая ветка». В этом жестоком и ненастоящем мире она устала жить под маской, обманывая себя и других, ей хочется «начать жить под своим именем». Отметим также, что для лирики Л. Мардановой характерны следующие особенности: использование в поэтических текстах таких абстрактных понятий-образов, как улон, кулон, вордйськон, лул, пыдэстэм мур, буш, дыр, вужер, музейм йёл, луд ёазег лобон сюрес (жизнь, смерть, рождение, душа, бесконечность, пустота, время, тень, молоко земли, млечный путь); присутствие следующих сквозных мотивов: мотив поиска себя в этом постоянно меняющемся мире; мотив блуждания лирической героини между несколькими

мирами; мотив «Я и Космос»; мотив неразделенной любви, мотив жизни и смерти. Причем при раскрытии обозначенных выше тем и мотивов Л. Марданова часто обращается к цветописи. В сборнике «Йыромон» цветовая палитра состоит из следующих оттенков: чагыр (голубой), лыз (синий), чуж (жёлтый), вож (зелёный), тӧды/тӧдь (белый), съӧд (чёрный), лемлет/льӧльмыт (розовый/розоватый); съӧдо-тӧды (чёрно-белый). Наиболее частотны синий и голубой цвета. Они служат символами некоего постоянного, незыблемого начала и противостоят хаосу окружающего мира, в котором блуждает лирическая героиня. Подобную функцию несёт и зелёный цвет: данный оттенок является средством, символизирующим саму жизнь. Использование насыщенного зелёного цвета (нап-вож) – это обозначение жизнеутверждающего начала, некой силы, помогающей движению по жизненному пути. Также следует отметить, что данный цвет используется при характеристике экологического благополучия, которое осталось в прошлом. При описании пространства города, чуждого для лирической героини, используется белый цвет, который в данном контексте служит средством выражения отчуждённости субъекта лирического переживания. Как уже отмечалось выше, одним из мотивов в лирике Ларисы Мардановой является мотив блуждания между несколькими мирами, один из которых – выдуманный, находящийся на далёком расстоянии от субъекта лирического переживания. Для обозначения дальности пространства автор использует розоватый цвет. Таким образом, обобщая, можно сказать, что использование цветовых оттенков является важной чертой поэзии Ларисы Мардановой. Это помогает ей наиболее полно выразить в поэтических текстах своё мировосприятие и мироощущение.

Экспериментаторством в области стихосложения и образной системы отличается поэзия Ларисы Ореховой (1979). Первый ее сборник «Ярдуртэм нюлэс» («Безбрежный лес») опубликован на четырех языках (удмуртском, эстонском, русском, английском) в Таллинне в 2007 г. Идеальным вдохновителем молодой поэтессы стал известный удмуртский писатель Пётр Захаров, чьи стихотворения и наставления оказали большое влияние на творческое становление Л. Ореховой как поэта. Ее стихи представляют собой характерный образец тех художественно-эстетических поисков, которыми отмечено развитие российской поэзии рубежа веков. Арво Валтон – эстонский писатель, большой ценитель изысков удмуртской литературы, переводчик стихов поэтессы на эстонский язык, отметил: «Среди молодых поэтов Лариса Орехова является в удмуртской – а может и во всей финно-угорской поэзии – одним из самых последовательных обновителей поэзии, как по её форме, так и по содержанию» [Валтон 2007, с. 93]. При первом знакомстве со сборником читатель заметит, что графическая форма ее стихов существенно отличается от традиционного. Она не боится экспериментировать, отвергает жесткие рамки и условности. Поэтесса ценит свободу

творческого акта, смело играет с функциональными возможностями формы. Нередко строфы в стихотворениях автора не одинаковы по структуре, длине и количеству ритмических частей и слогов. Порой стихи астрофичны. Тексты могут быть расположены по диагонали страницы или рассредоточены по всей странице. Кроме этого, каждый отдельно взятый поэтический отрывок может иметь свой «загадочный» графический рисунок. Отказ от традиционного оформления стиха наблюдается и в неиспользовании автором «символьных» заглавных букв в некоторых текстах. Инаковость формы стихотворений Л. Ореховой прослеживается и на уровне синтаксического оформления поэтических текстов. В стихах встречается как отсутствие, так и обилие самых разнообразных знаков препинания. Все эти внутривидовые элементы «работают» на создание иллюзии «потока сознания». Кажется, что за каждой незаконченной, недооформленной до конца ассоциацией или мыслью, наслаиваясь, «наплывают» всё новые и новые ассоциации. Посредством языковых игр с миром-текстом поэтесса выстраивает гиперреальность, осваивая мир как хаос. Хаос представлен смесью из самых разнообразных кодов культурного контекста «от античной мифологии до хрупких импульсов повседневной жизни» [Валтон 2007, с. 93]. В таком раздробленном, хаотизированном тексте, утратившем целостность, исчезает единый смысловой центр, который заменяется смысловой множественностью. Распад целостной конструкции мира и общества приводит к деградации некогда значимых элементов и фактов бытия, к неожиданной и непредсказуемой смене знаков и сдвигу акцентов. В ее поэзии христианское тесно переплетено с языческим, греческое соседствует с удмуртским. Автор «нашла оптимальный ракурс художественного изображения их возможного единообразия» [Валтон 2007, с. 36]. Почти все стихотворения Л. Ореховой пронизаны культурными ассоциациями, отсылающими к традициям различных народов: греков, удмуртов, французов и др. Одной из особенностей идиостиля Л. Ореховой является соединение «возвышенного» и «приземленного». Кроме «возвышенных» пантеистических образов и мотивов, автор включает в свою поэзию явно земные, теплокровные образы: сяська, нылаш, синъёс, ко́чыш, бубыли, яблок (цветок, девочка, глаза, кошка, бабочка, яблоко) и др. Следует отметить еще одну черту поэтической образности Ореховой. Существенная роль в художественной системе автора отводится цветовому аспекту. Поскольку в ее поэзии преобладают такие символы, как инбам, бубыли, азвесь, дэрэм, шунды, тыл, сюсьтыл, эгыр, музьем, уй, нюлэс (небо, бабочка, серебро, платье, солнце, огонь, свеча, уголь, земля, ночь, лес), соответственно, постоянно встречается белый цвет (тõды), часто используется чёрный (сьõд), употребляются красно-синие (лыз-горд) оттенки. В некоторых случаях Л. Орехова использует зелёный (вож). Преобладание белого и частота ярких красок говорит о близости героини к верхнему миру. Лириче-

ская героиня живет между двумя мирами, легко переходит из одного пространства в другое. Свободным перемещением героини из одного измерения в другое и объясняется равноправное употребление противоположных цветов, например, таких оппозиций, как чёрный и белый.

Таким образом, представленный в исследовании поэтический материал последних трех десятилетий позволяет раскрыть новые аспекты в осмыслении понятий «удмуртская женская лирика», «метапоэтическая тема», «национальная идентичность», «поведенческий стереотип», «поэтика стиля и жанра». Художественно-эстетические поиски женских авторов демонстрируют контаминацию лирических традиций XX века, экспериментаторство в области поэтической формы и языка, обновление и обогащение образной системы, деконструкцию поведенческой модели лирической героини – удмуртской женщины.

Новизна поэтического слова проявляется и в необычных формах выражения лирического мирозерцания, и в изменении стилистической тональности стихотворного текста. В первом случае речь идет о коренных модификациях современной версификации: это максимальное использование возможностей звука, знака, синтаксиса (Л. Бадретдинова, З. Рябинина, Л. Орехова, Л. Марданова) или намеренная трансформация графики, строфики и пунктуации (З. Рябинина, Муш Нади, Л. Орехова).

Конец века минувшего и начало нового столетия привёл к рождению поэтических структур, ориентированных, с одной стороны, на обнажение глубинных подсознательных мыслительных импульсов, подпитываемых генетической прапамятью о предках, а с другой стороны, соответствующих современным тенденциям и веяниям отечественной и европейской литературной моды.

Литература

1. Айтуганова, Л. Сюлэм куара / Л. Айтуганова // Кенеш. – 1996. – № 6. – С. 16–17.
2. Айтуганова, Л. Кылбурьёсаз – «чепыллясь» зэмлык» / Л. Айтуганова // Кенеш. – 2006. – № 7. – С. 100–103.
3. Аникина, А. Вераме потэ. Кылбурьёс / А. Аникина. – Ижевск : Удмуртия, 1976. – 32 с.
4. Бадретдинова, Л. Сюлэм пужыос. Кылбурьёс / Л. Бадретдинова. – Ижевск : Удмуртия, 2006. – 80 с.
5. Валтон, А. Послесловие // Орехова Л. Ярдуртэм нюлэс = Ääretu laas = Безбрежный лес = The boundless woods : кылбурьёс / А. Валтон. – Таллинн : Kirjastuskeskus, 2007. – С. 92–93.
6. Марданова, Л. Кузялпот сяськаяку /Л. Марданова. – М. : ЭкоПресс-2000, 2005. – 62 с.

7. Марданова, Л. Ekslemine = Ыыромон = The wanderings = Блуждание / Л. Марданова. – Tallinn : Kirjastuskeskus, 2008. – 63 с.
8. Пантелеева, В. Новое поэтическое слово в удмуртской женской лирике / В. Пантелеева, Л. Федорова, С. Ареева // Современная удмуртская культура / Таллин. ун-т; сост.: Е. Тулуз, Е. Попова, Н. Анисимов. – Таллинн : Изд-во Таллин. ун-та, 2021. – Т. 2. – (Humaniora). – С. 15–33.
9. Пчеловодова, Н. Осконэ мынам: кылбуръёс / Н. Пчеловодова. – Ижевск : Инвожо, 2003. – 62 с.
10. Пчеловодова, Н. Эрикэ мынам: кылбуръёс / Н. Пчеловодова. – Ижкар : Инвожо, 2005. – 54 с.
11. Федорова, Л. П. Удмурт нылкышно кылбуретлэн тулкымъёсыз. Удмуртская женская лирика / Л. П. Федорова. – Ижевск : Удмуртия, 2007. – 352 с.
12. Хайдаров Р. Зинаида Рябинина // Писатели и литературоведы Удмуртии: биобиблиографический справочник / Сост. А. Н. Уваров. / Р. Хайдаров. – Ижевск : Научная книга, 2006. – С. 172.
13. Шибанов, В. «Малы мон вордскытозь кылдытйллям синучконэз?.. » // Рябинина З. Синмаськем тӧльёс / В. Шибанов. – Ижевск : Удмуртия, 2006. – С. 74–76.
14. Valton A. Ljuza Badretdinova = Люза Бадретдинова = Люза Бадретдинова = Lyuza Badretdinova // Minu tee viib südamesse = Мынам сюресэ – сюзэме = Дорога в сердце = My way is to the heart / L. Badretdinova. – Tallinn : Kirjastuskeskus, 2008a. – С. 60–61.
15. Valton A. Zinaida Rjabinina = Зинаида Рябинина = Зинаида Рябинина = Zinaida Ryabinina // Kaksteist pilti = 12 суред = 12 картинок = Twelve pictures / З. Рябинина. – Tallinn : Kirjastuskeskus, 2008b. – С. 58–59.

4.5.2. Проза Л. Нянькиной в аспекте гендерного прочтения (Федорова Л. П.)

Лидия Степановна Нянькина (1965) – удмуртский прозаик, поэтесса, журналист, переводчик – дебютировала в 1990-е годы, будучи студенткой Литературного института имени А. М. Горького. Сегодня она автор сборника рассказов и повестей «Ваёбыж кар» («Ласточкино гнездо», 1996), поэтической книги «Синучкон» («Зеркало», 2004), двух сборников поэзии для детей «Ческыт көмеч» («Вкусный колобок», 2009) и «Косьтэй но кыстыбей» («Костик и блинчик», 2009). После окончания института Л. Нянькина вернулась в Ижевск, работала в редакциях журналов «Кизили» («Звездочка»), «Инвожо», в настоящее время сотрудник журнала «Кенеш».

С появлением первой книги Л. Нянькиной «Ваёбыж кар» («Ласточкино гнездо») в удмуртской литературе заговорили о новой женской прозе. Литературное творчество молодого прозаика попало в поле зрения удмуртских критиков сразу после выхода её первого сборника [Зайцева 1996, с. 239–243; Шибанов 1999, с. 258–290]. Исследователи отметили необычность тем, сюжетов, героев её произведений, переплетение в рассказах реалистических и фантастических мотивов, реальных и ирреальных миров. Л. Нянькина, как и ее современницы – русские прозаики, «главные усилия <...> направила на то, чтобы разбить зеркало, в котором отражается не настоящее женское лицо, а миф о женственности, созданный мужской культурной традицией» [Савкина 1996, с. 62–67]. Поэтому есть необходимость осмысления её прозы с гендерных позиций.

Вопросы, связанные с гендерной поэтикой, находятся в процессе разработки и относятся к числу перспективных областей как гендерологии, так и современного литературоведения. Изучению женской прозы посвящены работы И. Савкиной, И. Жеребкиной, М. Михайловой, Е. Строгановой, Е. Трофимовой, Т. Ровенской, М. Абашевой, Т. Мелешко, Н. Воробьевой, Э. Шоре и других. Гендерное «измерение» способствует формированию нового взгляда на литературное произведение, помогает исследованию зафиксированных в литературных текстах социально-психологических стереотипов феминности и маскулинности, воплощенных в особой картине мира, особой точке зрения автора и героя, особой системе персонажей и в особом характере авторского сознания. Не случайно предмет пристального внимания отечественного литературоведения в последние годы становится так называемая женская проза – творчество писательниц, смело заявивших о себе в перестроечные годы (В. Нарбикова, Л. Ванева, С. Василенко, Н. Садур, М. Палей, Н. Горланова, Л. Улицкая, И. Полянская, Л. Петрушевская) и новое поколение 2000-х годов – И. Денежкина, К. Букша, Лулу С. Гостева, М. Рыбакова, А. Матвеева). В литературах народов России также назрела необходимость изучения женской прозы в гендерном ключе. Важно найти те общие черты, которые характерны именно для "женского письма" и выявить особенное, обусловленное этнической культурой, литературной традицией и историей развития национальных литератур.

В современной удмуртской женской прозе, представленной такими направлениями, как мемуарно-автобиографическая проза (А. Конюхова, Г. Романова, С. Пушина-Благинина), проза для детей (Л. Малых, Р. Николаева, Г. Романова, Е. Глебова, Р. Игнатьева), проза для взрослых (Л. Нянькина, Р. Игнатьева, Е. Миннигараева, Л. Марданова), творчество Лидии Нянькиной интересно с точки зрения деконструкции традиционных моделей мужественности/женственности и их художественного воплощения.

Особенностью прозы Л. Нянькиной является исследование социально-психологических и нравственных проблем современной жизни: в центре внимания частная жизнь современного человека, отстраненного от злободневных политических страстей. Душа конкретного, "маленького" человека для женского прозаика не менее сложна и загадочна, чем глобальные катаклизмы эпохи. Женщина в ее произведениях заговорила о своих переживаниях, боли, телесности. Писательница создала разнообразную галерею женских типов, отказавшись от привычной для удмуртской литературы жертвенной женственности, и привнесла в прозу элементы постмодерна. Герои ее ранних произведений – обычные, далекие от совершенства, деревенские жители, и пожилые, и молодые, чаще семейные пары. В рассказах «литинститутского» периода чаще встречаются образы женщин маскулинного типа, проявляющие лидерские качества, прежде всего, в семейных отношениях – «Шузи-мази» («Чудик»), «Макси» («Максим»), «Ваёбыж кар» («Ласточкино гнездо»). В произведениях Нянькиной реализуется стратегия утверждения андрогинности, когда признак половой принадлежности перестает быть смыслообразующим и значимым, а включение в свой пол признаков другого пола осознается как норма. Сильная и хозяйственная Анют из рассказа «Ваёбыж кар», переехав жить к овдовевшему Лади, всё переменяла в доме, сразу стала полновластной хозяйкой. Она хорошо справляется и женской, и мужской работой. «Как лошадь проворная», – пишет автор. Героини маскулинного типа всегда добиваются желаемого, сами устраивают свою личную жизнь. Они и не задумываются о том, что возможно исполнение другой роли, лишь в интонации автора чувствуется жалость к героиням или ирония. Подобно мужчине, Анют принимала решения, не нуждаясь ни в чьих советах. Она так лихо гоняла на мотоцикле, что деревенские жители прозвали ее пожарником. Заботы по хозяйству Анют взяла на себя: готовила, стирала, создавала в доме уют и порядок. Она стала прекрасной хозяйкой и верной спутницей жизни Лади, ухаживала за могилой первой жены мужа, во время поминок пекла ее любимые шаньги. Анют – мудрая женщина, в которой от природы заложены нравственная чистота, богатый внутренний мир.

В произведениях Л. Нянькиной, написанных после окончания Литинститута, героями являются молодые девушки, женщины и мужчины творческих профессий, приехавшие в город, не имеющие собственного жилья. Они одиноки, любят иронизировать над собой, им присуще скептическое отношение к жизни. Для них жизнь состоит из двух миров: идеального деревенского, куда они стремятся, но, увы, не возвращаются, и городского, чуждого и скучного им, где они живут и работают. В повествовании сохраняется непосредственная интонация живой разговорной речи, порой и нецензурной. Для произведений данного периода характерен тип одинокой женщины. Таковы образы Елены Викторовны («Ау-ау!

яке Инбамысь гожьёс» – «Парабола»), Лели («Ой, буралоз, буралоз» – «Ой, завьюжит, завьюжит»). В центре первой повести история непростой любви и неординарных взаимоотношений женщины со своим нерожденным ребенком. Л. Нянькина впервые в удмуртской литературе исследовала комплекс вины женщины, решившейся на аборт. Н. Габриэлян замечает, что «"абортная" тема не новость для современной русской женской прозы. <...> авторы обращаются к этой теме, до недавнего времени находившейся под негласным запретом, и по-разному осмысляя ее, сопрягая с различным кругом других проблем: экономических, общесоциальных или метафизических» [Габриэлян 1996, с. 45]. Исследователь видит связь между физической болью тела и «метафизической» болью духа. Но, в отличие от русской прозы (вспомним героинь С. Василенко, М. Палей, Н. Горлановой, И. Полянской и др.), в рассказах Нянькиной нет открытой шокирующей телесности и физиологичности.

Интересен в гендерном аспекте рассказ «Ой, буралоз, буралоз». Как и в прозе русских писательниц, в произведениях Л. Нянькиной традиционная модель мужественности / женственности подвергается энергичному разрушению. Главная героиня рассказа «Ой, буралоз, буралоз» Лели живет в городе и считает себя несчастной, поскольку находится далеко от родного дома и страдает от одиночества. Она пишет стихи и изливает в них свою душу. Лели является носителем традиционных ценностей, и поэтому неудивительно ее желание любить и быть любимой: «Лелилэн но кин ке сярсысь макем сьолмаськемез потэ! Кыће шумпотыса миськысал со картэзлэсь Лелилы гинэ тодмо луись зыно дйсьёссэ. Макем ческыт сиён пöраса пумитасал сое. Эшшо кыће со картсэ валась луысал, собере ялан пальпотйсь, пальпотйсь...» («Как же Лели тоже хочет о ком-то заботиться! С каким удовольствием стирала бы она вещи мужа с только ей знакомым запахом; встречала бы его вкусным ужином; она его понимала бы с полуслова и... всегда улыбалась, улыбалась...») – *удмуртские тексты приводятся в дословном переводе автора*) [Нянькина 1996, с. 6]. Жизнь героини обыденна, но именно в этой повседневности и обнаруживается индивидуальность и сложный внутренний мир девушки. Хотя ее замужние подруги разочаровались в любви и в мужчинах: «дораз вуылйзы ёуш-паш но огкадь валэктылйзы: бызыны дыртонэз вылымтэ, малы ке шуоно, вань пиосмуртьёс – калгись кочышьёс, тордосъёс но, вылаз ик, зын кечтакаос...» («прибежали к ней и все говорили одно и то же: не стоило торопиться с замужеством, поскольку все мужчины – гулящие коты, пьяницы и более того, вонючие козлы...») [Нянькина 1996, с. 6]. В основе сюжета рассказа – гендерный конфликт, который событийно не развит, но в беседе героев выявляется противоречивое представление о мужественности и женственности. В этом произведении мы видим два совершенно разных характера. С одной стороны, деревенская девушка, романтическая натура, далекая от

современного мира, где всё так жалко и ничтожно, с другой – городская девушка. Нельзя сказать, что Тома распушена и вульгарна, но её многое отличает от Лели. У Лели душа чиста и прекрасна, автор не случайно выбрал своей героине такое имя. Симпатии автора на стороне Лели. В ней заложены те черты, которыми должна обладать девушка: богатый внутренний мир, чистота и непорочность. В образе Тома представлена позиция женщин, разочаровавшихся в семейной жизни и в мужчинах, её оценка событий достаточно стереотипна. Мужчины в её понимании утратили черты мужественности, что выражено в оценке мужа Сергея.

знаком перемен, ломки традиционных стереотипов в прозе Л. Нянькиной является выбор художественного пространства, места действия. Часто ее герои – обитатели общежитий, странного ресторана, где все клиенты – калеки от рождения. Жизненное пространство Лели, комната в общежитии, давит и душит ее: «Комната пушкытйз мыдлань-азьлань лёгаськыса, Лели ёемысь каргаляз ваньзэ, ма сое котыртыз: кылтэм-ымтэм сылйсь шкафез, лёгиськемлы быдэ зукыртйсь выж пульёсты но уката ик борддорёсты, кудьёсыз сое четлыкын сямен возизы но, бёрдон посьтыку, пельпумьёссэс жуткаса, кит-кит серекъязы» («Частенько, меряя комнату шагами, Лели проклинала все, что ее окружало: безмолвный шкаф, старые половицы, поскрипывающие при каждом шаге и эти ненавистные стены, удерживающие как будто в клетке и посмеивающиеся над ней в минуты слабости, когда она плакала») [Нянькина 1996, с. 62]. Образ комнаты воплощает бездомность души героини, нетождественность себе. Неслучайно героиня другого рассказа «Мынам папа Карлое» («Мой папа Карло») Люда с обретением временного жилья, уютного уголка в квартире Евгения Петровича освободилась от ежедневного контроля общежитского начальства, обрела некую свободу и стала мечтать о создании семьи и рождении ребёнка. В рассказе два топоса: коммунальное общежитие с дикими милицейскими правилами, унижающими человеческое достоинство, и комната в квартире Евгения Петровича. Соответственно и самочувствие героини. В начале рассказа мы встречаем циничную, дерзкую, агрессивную Людмилу. После очередной ночной встречи с друзьями в её комнату вторгаются шесть милиционеров и доставляют героиню в отделение милиции, медвытрезвитель. После этих событий она оказалась на улице, и случайная встреча на остановке изменила ее жизнь. Пожилой мужчина приглашает девушку жить к себе. Хозяин квартиры заботится о ней, устраивает ее на работу. Люда долгое время была насторожена, боялась Евгения Петровича. Только лишь после рассказа старика о его семейной драме она стала относиться к нему по-доброму, как к отцу. Трагические события жизни Евгения Петровича не озлобили его, после потери семьи он живёт один, появление Люды избавило его от одиночества. Но окружающие не верят в искренность, добрые намерения

старого мужчины, в том числе и новый друг Люды – Володя. Все видят в поступке пожилого мужчины корыстную цель.

В повести «Ау-ау! яке Инбамысь гождьёс» неродившаяся дочь приводит маму в ресторан с черно-красными стенами с единственным круглым столиком, где официанты – калеки, странное меню с сексуальными названиями, чтобы напомнить ей о событиях 13 мая 1979 года. Это дата аборта, на который решилась Елена Викторовна, когда узнала о гибели друга в Афганистане. После сложной операции она физически выжила, но душевная травма осталась навсегда. Не случайно привидение в образе дочери-таксистки задает ей вопросы о материальном и духовном счастье. По замечанию удмуртского критика Т. Зайцевой, сквозной мотив повести – взаимоотношение героини с судьбой. Мать вначале не узнает в агрессивно настроенной со страшно обезображенным лицом девице своего ребенка. Героиня интуицией материнского сердца улавливает некое необъяснимое чувство внутреннего родства, постоянно испытывает где-то на границе сознания желание защитить эту молодую женщину [Зайцева 1996, с. 239–243].

Абсурдные сюжетные линии и ситуации, воссозданные в повести «Ау-ау! яке Инбамысь гождьёс», выражают остроту конфликта женщины с миром, который говорит с ней на чужом языке, калечит ее судьбу. Встреча с неродившейся дочкой, своеобразный суд дочери-призрака, правда о смерти любимого Дюши в Афганистане – это внутреннее освобождение Елены Викторовны от комплексов вины, запоздалое проявление материнских чувств и любви. Драматичный финал повести – одиночество героини, глубокое отчаяние, вплоть до болезненной пустоты – это горькая правда о незащитности женщины в современном жестоким мире. «Другость» женского субъекта, как и в русской женской прозе, в ее произведениях репрезентируется как дефектность, женский субъект здесь – это «дефектный субъект» [Жеребкина 2003, с. 99].

В ритмике и интонации повествователя в рассказах «Ваёбыж кар» («Ласточкино гнездо»), «Шуд пуйы» («Счастливчик»), «Имитация», «Пыраклы» («Навечно»), «Шузи-мази» («Чудик»), «Солдат гождьёс» («Солдатские письма»), «Макси» («Максим») слышится манера говорения пожилых женщин родного села Л. Нянькиной. В голосе и оценке повествователя слышится интонация умудренного жизнью пожилого человека, для которого каждый человек с его недостатками и достоинствами интересен и ценен. К людям он относится с уважением, любовью и юмором. На одной из встреч с читателями Л. Нянькина поделилась, что в детстве она много времени проводила с бабушкой, любила ходить с ней на деревенские посиделки и впитывала, запоминала речь, интонации, жесты, манеру и стиль говорения, сюжеты бесед и разговоров деревенских бабушек. Возможно, неосознанные детские наблюдения нашли воплощение в

произведениях писательницы неслучайно. В начале творческого пути в подсознании автора «присутствует» бабушка, даже в оценке героев, ситуаций четко проявляется «бабушкин» голос, ее видение мира.

Исповедальность, дискурс признания – характерная черта повествовательной манеры в рассказах «Ой, буралоз, буралоз» («Ой, завьюжит, завьюжит»), «Лара», «Мынам папа Карлое» («Мой папа Карло»), «Ау-ау! яке Инбамысь гожьёс» («Парабола»), написанных после окончания Литинститута. Во всех анализируемых рассказах повествование ведется от первого лица. В качестве признающегося субъекта выступает женщина, и нередко женщина-писатель. С размышлений героини-писательницы о будущем своём произведении, о хитро-сплетениях сюжетной канвы начинается повесть «Ау-ау! яке Инбамысь гожьёс», что является характерной чертой повествования и в русской женской прозе 1990-х годов. Примеры тому – «Покаянные дни, или В ожидании конца света» Н. Горлановой, «Круг занятий» С. Васильвой, «Между Сатурном и Ураном (Тени)» Л. Ванеевой. По мнению исследователей русской женской прозы М. Абашевой и Н. Воробьевой «Литературная практика признания, которую представительницы англо-американского литературного критицизма обозначили в качестве основной формы женского литературного письма, является основной стратегией и российской «новой женской прозы» [Абашева 2007, с. 80]. Героине удмуртского прозаика очень важно выговориться, отсюда и близость повествования к разговорной манере, рассказ о драматических моментах жизни, частое обращение к читателю как к своему собеседнику, значимость виртуального собеседника.

В рассказе «Лара» появляется реальный слушатель истории жизни художника. Он молча, без комментариев слушает хладнокровную, циничную исповедь Антона, и лишь в финале произведения с чувством презрения, без слов встает и уходит.

Антон – свободный, талантливый, по его собственной оценке, художник, мечтающий создать гениальный женский портрет. Эгоистичный, самолюбивый, самоуверенный, завистливый человек всем близким и родным доставляет неприятности и хлопоты. Он признается, что никогда никого не любил: ни жену, ни сына, ни мать, ни друзей. Пользовался их добротой, любовью и был уверен, что так будет продолжаться бесконечно. И был оскорблен, унижен, когда жена Екатерина подала на развод.

Художник Антон был одержим идеей написания женского портрета-шедевра, как он любил выражаться. Искал любовницу и натурщицу с особыми, излучающими любовь, глазами: «Мон пöртэм выставкаосы пыриськылй, отысь выли дунъетъёс басьялляй. Но татчыозь зэмос шедевр öй на кылдыты. Кытысь ке пыдлось сюзэменым мон шöдыса уль: сыче произведение кышномуртлэн

портретэз луыны кулэ. Аспёртэмлыко ымныро, нош синъёсаз мед адзиськоз возмаськон, югыт мӧзмон» («Я принимал участие в различных выставках, получал хорошие отзывы, но до сих пор не создал настоящего шедевра. Какое-то внутреннее чувство подсказывало, что это должен быть портрет женщины: необычное лицо, с глазами полными надежд и светлой печали») [Нянькина 1996, с. 108]. Работал изнурительно, с многочисленными натурщицами, в какой-то мере давая себе отчет, что равнодушный, циничный художник не способен написать портрет женщины. Увидев прекрасную картину «Будущая мать» друга Алексея – портрет его жены, ещё раз убедился в своей беспомощности. С полотна на него смотрели излучающие любовь и доброту глаза бывшей его подруги Анны, которую он «передал» другу детства Алексею. Он понимал, что роскошное полотно Алексея – выражение истинной любви и уважения к жене, но с этой мыслью Антон не хотел мириться и возненавидел друга. Принять эту позицию, значит отказаться от «внутреннего» я. Он продолжал искать женские глаза, жаждущие любви и тоскующие по ней. Прием метонимии, используемый автором в данном тексте, выражает внутреннюю суть Антона, он не хотел видеть в женщине человека, относился к ней, как к предмету, натуре и пользовался ею, как вещью. Мучительная работа над портретом Лары, над портретом женщины, которую он всю жизнь искал для создания шедевра и, наконец, казалось, нашел – настоящее испытание для Антона. Наяву все условия: идеальная натурщица, талантливый художник, но результат изнурительного труда – клочки разорванных набросков, эскизов. И напоследок взбунтовавшееся мужское эгоистичное нутро выражается в жестоких ударах по лицу Лары. Антон в своих неудачах винит других, только не себя. Этот эпизод мог быть финальным в рассказе, но автор счел нужным окончательно развенчать хладнокровного художника и в роли отца. Антон никогда не любил сына, и теперь он не проявлял никого интереса к его личной жизни, не знал, чем занимается, с кем живет. Однажды случайно он встретил на улице прежнюю знакомую Лару, она стала другой – гордая, независимая, по-прежнему красивая, с тоскующими глазами. Антон попросил о помощи, чтобы она снова позировала ему. На следующий день она пришла, но с опозданием на час. Работа продолжалась, Лара молчала и попросила не задавать никаких вопросов. Наконец, картина удалась, на полотне засияли голубые глаза Лары: «Но тани со синъёс – о, анае! – улэпесь, бордазы кыскисесь, сыӹе ик лыз-лызэсь, нълмуртлэсь возмаськон мылкыдзэ возматӹсесь. Отын – югыт мӧзмон. Со синъёс шоры учкыса, бӧрдэм ик потэ» («Эти глаза! О боже мой! Живые, манящие, такие же голубые, полные надежд и светлой печали. Невозможно смотреть на эти глаза без слез») [Нянькина 1996, с. 122].

В процессе написания картины он понимал, что Лара та единственная, которую он искал. Антон ждал, что женщина, как и раньше, будет признаваться

ему в любви, но опоздал. В финале все сюжетные линии пересекаются: сын приносит ту самую картину «Будущая мать», купленную на базаре, которую Антон разорвал на куски из-за зависти и ненависти к другу. К огорчению художника выясняется, что он тогда уничтожил не окончательный вариант полотна, оригинал был похищен случайным гостем. Лара оказалась любимой женщиной сына. И крик-воплъ Антона, услышанный слушателем этой истории: «Лара мынам гинэ луыны кулэ! Кыльськоды-а, мынам солы правое вань!» («Лара должна принадлежать только мне! Слышите! Я имею на это право!») еще раз говорит об эгоистичной сущности Антона, в его образе аккумулированы современные гендерные стереотипы, определяющие тип мужчины-обладателя. Философия жизни Антона, ориентированная на «обладание», ведет к драматизации взаимоотношений между людьми, и в данном тексте психологически достоверно раскрывается «проблема любви» в современном обществе, в котором «иметь» и «обладать» являются доминирующими стереотипами жизни, что находит проявление в образе Антона, удовлетворяющего свои эгоистические потребности за счет женщин, да и всех окружающих его людей [Болотова 2003]. В форме исповеди герой сам разоблачает представление о своей «мужественности». В данном случае маскулинность как ведущий признак его сознания подвергается сомнению.

В своих произведениях Л. Нянькина успешно использует приемы «женского письма» начала 1990-х годов. Субъектом ее повествования стала женщина, женщина, которая, смеясь и иронизируя над собой, не боится говорить о своих частных проблемах. Ее вовсе не волнуют производственные проблемы: женщина и производство, женщина и карьера – это аспекты жизни, которые писательница не затрагивает в своих произведениях. В 1990-е годы, будучи студенткой Литературного института, она активно осваивала «идеологию» и поэтику письма русских женских прозаиков. Внимание к прозе Нянькиной как к новому явлению в удмуртской литературе было обусловлено тем, что традиционному образу «счастливой» советской женщины она противопоставила образ «травматической» женщины. Исследуя русскую женскую прозу рубежа XX–XXI веков, Н. Воробьева и М. Абашева заметили, что «в западном классическом феминизме прежде всего отстаивалась социализация женского и выход женского из приватной сферы, то в России, напротив, право на труд женщине отстаивать было не нужно – советской женщине оно было гарантировано, а вот приватной сферы для женщин не существовало, поскольку нужды единого советского тела строго контролировались государством» [Абашева 2007, с. 81].

Новизна прозы Нянькиной обусловлена, прежде всего, тем, что в её творчестве переплелись поиски удмуртской прозы конца XX столетия (обращение к беллетристике, отказ от романного повествования, поиск нового героя, услож-

нение психологизма за счет мифологических и архетипических элементов, расширение интертекстуального поля) и открытия русской женской прозы 1990-х годов (автобиографичность, телесность, мотив письма, тяга к подсознательному, самоидентификация женщины, ироничность).

Литература

1. Абашева, М. П. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков: учеб. пособие по спецкурсу / М. П. Абашева, Н. В. Воробьева. – Пермь : Пермский гос. пед. ин-т, 2007. – 176 с.

2. Болотова, Г. В. Проблемы психологизма в современной прозе Республики Коми : учеб. пособие / Г. В. Болотова. – Сыктывкар : Коми пединститут, 2003. – 143 с.

3. Габриэлян, Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) / Н. Габриэлян // Вопросы литературы. – 1996. – №4. – С. 31–59.

4. Жеребкина, И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует / И. Жеребкина. – СПб. : Алатейя, 2003. – 256 с.

5. Зайцева, Т. И. Удмуртская проза «новой волны» / Т. И. Зайцева // Congressus Octavus Internationalis Fenno-Ugristarum. Jyväskylä. 10.–15.8.1995. Pars VII. Litteratura. Archaeologia. Anthropologia. – Jyväskylä. – 1996. – P. 239–243.

6. Нянькина, Л. Ваёбыж кар / Л. Нянькина. – Ижевск : Удмуртия, 1996. – 175 с.

7. Савкина, И. Л. Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) / И. Л. Савкина // Преображение (Русский феминистский журнал). – 1996. – № 4. – С. 2–67.

8. Шибанов, В. Л. Черты этнофутуризма и постмодернизма в современной удмуртской литературе / В. Л. Шибанов, Н. В. Кондратьева // Удмуртская литература XX века : направления и тенденции развития : учеб. пособие / УдГУ. – Ижевск, 1999. – С. 258–290.

Научное издание

Зайцева Татьяна Ивановна
Арекеева Светлана Тимофеевна
Глухова Галина Анатольевна
Максимова Ольга Михайловна
Федорова Любовь Петровна

**УДМУРТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИЙСКОМ
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Коллективная монография

Составитель и научный редактор
Т.И. Зайцева

Компьютерная верстка : Ю.Н. Небрачных , А.Ф. Семенов

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Ломоносова, 4Б, каб. 021
Тел.: + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru