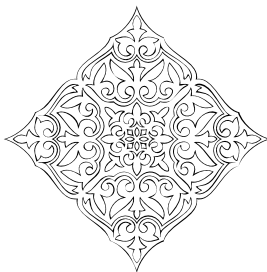


ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»

А.М. Сарбашева

ПОЭТИКА БАЛКАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ



Нальчик ♦ 2015

УДК – 83.03(2=632.93)-1

ББК – 821.512.142-2

С – 20

Печатается по решению Ученого совета ФГБНУ
«Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований»

Научный редактор

З.Х. Толгуров, доктор филологических наук, профессор

Рецензенты:

Т.Ш. Биттирова, доктор филологических наук,

А.Д. Атабиева, кандидат филологических наук

С – 20

Сарбашева А.М. Поэтика балкарской драматургии. –
Нальчик: Издательский отдел КБИГИ, 2015. – 148 с.

В монографии представлен комплексный анализ поэтики балкарской драматургии. Исследуется специфика жанровых форм драмы (трагедии, комедии, драмы) в единстве с системой средств художественного воплощения.

Монография адресована филологам, преподавателям и аспирантам вузов.

*В оформлении обложки использована иллюстрация с электронного ресурса
<http://decadancemaska.diary.ru/p23966090.htm>*

ISBN 978-5-91766-107-0

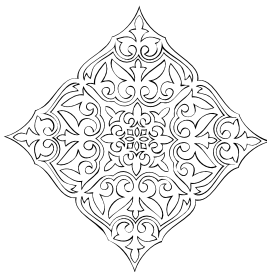
© Сарбашева А.М., 2015

© КБИГИ, 2015

THE FEDERAL STATE BUDGETARY SCIENCE ESTABLISHMENT
THE KABARDIAN-BALKARIAN INSTITUTE OF HUMANITARIAN RESEARCH

A.M. Sarbasheva

POETICS OF BALKARIAN DRAMATURGY



Nalchik ♦ 2015

UDK – 83.03(2=632.93)-1
BBK – 821.512.142-2
S – 20

Printed according to the decision of the Scientific Council
of The Federal State Budgetary Science Establishment
the Kabardian-Balkarian Institute of Humanitarian Research

Academic adviser
Z.Kh. Tolgurov, doctor of Philology

Reviewer:
T.Sh. Bittirova, doctor of Philology
A.D. Atabieva, candidate of Philology

S – 20 Sarbasheva A.M. Poetics of balkarian dramaturgy. –
Nalchik: Publishing department of KBIHR, 2015. – 148 p.

A first attempt to make the comprehensive analysis of the Balkarian drama poetics is made in the monograph. The specificity of genre forms of drama (tragedy, comedy, drama) in the unity with system of artistic expression means is investigated.

The monograph is addressed to philologists, teachers and postgraduates.

In the designing of the book cover is used illustration from the electronic resource
<http://decadancemaska.diary.ru/p23966090.htm>

ISBN 978-5-91766-107-0

© Sarbasheva A.M., 2015
© KBIHR, 2015



ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе балкарская литература достигла значительных успехов и заняла достойное место в поликультурном пространстве Северного Кавказа. Достижения в эпических, поэтических жанрах неразрывно связаны с именами К. Кулиева, К. Отарова, Т. Зумакуловой, М. Мокаева, И. Бабаева, А. Созаева, З. Толгурова, А. Теппеева и др. В формировании и развитии драматургического направления как эстетически значимого явления в художественной словесности определяющую роль сыграло творчество Р. Геляева, И. Боташева, И. Маммеева, И. Жантуева, О. Этезова, А. Теппеева, М. Ольмезова.

В этом аспекте и современное национальное балкарское литературоведение обогатилось новыми исследованиями, посвященными актуальным жанрово-стилевым проблемам поэзии, прозы, вопросам этнопоэтики, детской литературы (З. Толгуров, Т. Толгуров, З. Кучукова, Ф. Узденова, Б. Берберов, А. Атабиева). Внимание ведущих ученых сосредоточено на осмыслении сложных вопросов просветительского творчества, авторской поэзии, духовно-религиозной культуры, литературы диаспоры (Т. Биттирова, Б. Тетуев), в которых рассматривается генезис национального художественного сознания. Значимым событием в духовной жизни балкарского народа стало издание коллективной монографии «Очерки истории балкарской литературы» (2010), признанной общественностью как обобщающий труд с энциклопедическим экскурсом и широким охватом исследовательского материала, расширяющий представление современников о взаимодействии культур и этносов в общероссийском формате,



представляющий мировой художественной культуре качественно новую оценку уровня балкарской литературы.

Вместе с тем, несмотря на активно действующий потенциал научной мысли, драма как один из родов литературы остается наименее изученной. Первым опытом ее исследования стала монография «Балкарская драматургия: этнофольклорная традиция, эволюция жанра» (Сарбашева, 2009), в которой была дана целостная картина национальной сценической литературы. В работе рассмотрены неосвещенные вопросы, связанные с фольклорно-обрядовыми истоками балкарской драмы и театра, прослежены основные этапы их становления и развития в историко-культурном и литературном контекстах. Выход в свет упомянутой работы был отмечен как положительное явление в национальном литературоведении, представляющее значительный интерес для исследователей различных научных направлений: филологии, искусствоведения, культурологии [Евлоева 2014: 318].

Однако, в рамках одного исследования мы не могли претендовать на всесторонний анализ и научно-теоретическое обобщение проблем балкарской драматургии. В этом плане данная монография существенно расширяющая представление о национальной драме в теоретическом аспекте, является творческим продолжением предыдущей.

Исследование поэтики балкарской драматургии предполагает в первую очередь концентрацию внимания на специфике индивидуально-жанровых явлений. Своеобразие жанровых форм драмы (трагедии, комедии, драмы) определяется содержательным пафосом (трагический, комический, драматизм), который как свойство собственно идейного содержания произведения вытекает из сущности порождающего его конфликта.

В основе *трагического* лежит борьба непримиримых сил, каждая из которых обусловлена историческими закономерностями. «Сущность трагического многообразна в своем воплощении и сложна для постижения, – отмечает исследователь поэтики башкирской драматургии Т. Кильмухаметов. – Но без выяснения и понимания трагического – идейно-содержательной сердцевины произведения – нельзя идти дальше, к анализу морфологии

трагедии, ее жанровых особенностей, своеобразия единого драматического действия и приемов, активно участвующих в его развертывании» [1995: 28].

Конфликт, порождающий трагическое, основывается на противоречиях, возникающих между исторически необходимым требованием, субъективным стремлением личности и практической невозможностью его осуществления. Непримиимые отношения субъекта с внешними обстоятельствами, складывающиеся в реальной действительности, влекут за собой трагические последствия и в первую очередь – гибель человека. Однако, не всякий человек, гибнущий, переживающий несчастье – трагичен. Гибель низменного, злого, реакционного, отжившего вызывает в людях не сострадание, напротив – сознание справедливости, возмездия и чувство удовлетворения. Мера сочувствия и сострадания к трагическому «зависит от того, насколько прекрасно или возвышенно явление, которое гибнет» [Смолянинов 1956: 6]. Опыт классического искусства показывает, что в качестве трагических героев выступали те персонажи, в чьих образах художник раскрывал свой эстетический идеал. Это указывает на тесную связь трагического с прекрасным, прогрессивным.

Гибель общественно значимого явления порождает трагические эмоции – «сочетание глубокой печали и высокого восторга» (Ю. Боров), что находит выражение в таких чувствах, как сострадание, сочувствие, ненависть к ее виновникам и активное желание бороться с ними. Отражение трагического в искусстве наводит на глубокие и философские размышления о человеческом бытии, общественных противоречиях, о жизни и смерти. Таким образом, трагедия оказывает на сознание человека общественно-воспитательное воздействие, имеет познавательное, нравственное значение. Эстетическая сущность ее заключается в том, что в ней «раскрывается с необыкновенной силой мощь и величие человеческого духа ... смелость, мужество, героизм и другие высокие и благородные духовные качества» [Боров 1955: 19].

Трагическое интерпретируется отечественными исследователями не только как категория эстетики. В трагедии решаются высшие метафизические проблемы жизни и смерти, осознается смысл бытия. Особый научный интерес представляют труды Ю. Борева, в



которых проблема трагического наряду с другими эстетическими категориями (прекрасное, возвышенное, комическое) обстоятельно изучена, выявлена его специфика. По определению исследователя, подлинно трагическое есть гибель или тягчайшее несчастье лишь такой личности, действия которой исторически правы; уничтожение такого явления, которое либо общественно значимо и полезно, либо еще не утратило полностью свои возможности развития, не исчерпало своей общественно-исторической миссии. Трагичны гибель или тягчайшее несчастье личности, деятельность которой соответствует передовым общественно-эстетическим идеалам или, по крайней мере, объективно способствует осуществлению этих идеалов [Борев 1955: 5].

Научная мысль стремилась не только выяснить сущность трагического, но и изучить причины, порождающие его. Зачастую в жизни имеют место трагические события как результат совершенно случайного стечения обстоятельств. Однако не каждый подобный случай может быть темой подлинного искусства. «Трагические случаи жизни интересуют подлинного художника только тогда, когда в них обнаруживаются существенные, закономерные отношения людей, раскрываются типические конфликты жизни», – отмечает И. Смольянинов. [1956: 103].

Эстетическая категория *комического* в процессе своего эволюционного развития интерпретировалась как результат противопоставления безобразного – прекрасному, ничтожного – возвышенному, нелепого – рассудительному, возвышенного – ничтожному. Общность теоретических умозаключений заключалась в том, что данная категория связывалась с противоречием, порождаемым самой действительностью, общественными явлениями. Формы проявления комического многообразны: комическое как выражение противоречия между формой и содержанием, между действием и его результатами; как несообразность цели и средства; как следствие контраста старого и нового, скудной внутренней сущности явления с его претензиями на значительность; как результат противоречия между причиной и следствием, потери героем чувства реальности. Основным источником комического является противоречие между жизненными обстоятельствами и логикой человеческих действий [Борев 1957: 60–61].

Противоречия находят отражение в трагических, драматических, комедийных конфликтах, характерах, порождают трагедию одних, служат почвой сатирического осмеяния других. Они базируются на противостоянии отрицательного и положительного начал. В данном случае объектом эмоциональной критики является негативная составляющая борьбы (которая выражается в консерватизме, низменности, порочности изображаемых реалий). Комическое есть результат осмысления и отображения явлений, достойных осмеяния и изобличения. Именно в искусстве комическое (равно как и другие эстетические категории) находят свое глубокое отображение. Широкими возможностями отражения комического обладают литература, театр, кино, живопись, музыка и т.д., исключение составляет архитектура.

Сущность комического как одной из форм проявления эстетического заключается в отражении противоречий действительности, раскрытии подлинности человеческого характера в специфическом ракурсе – сквозь смех. В этом смысл «художественного дарования комического писателя, в этом – одно из характерных свойств драматического жанра» [Федь 1978: 3–4]. Смех – это неотъемлемое составляющее комического в искусстве и литературе, особенностью которого является эмоционально насыщенная форма критики существующих в обществе пороков, предрассудков и отживающих явлений. Он в комедии полифункционален: выступает как итог определенной оценки явлений жизни, представляет собой субъективную реакцию на объективно комическое в реальной действительности и, как следствие комической борьбы, определяет природу комедийного конфликта [Там же: 104, 118].

Вместе с тем, смех и комическое не идентичные понятия: смех является результатом восприятия комического в литературе и искусстве. Он явление субъективное. Посредством смеха постигается истинное значение изображаемых явлений. Он доставляет глубокое моральное удовлетворение. Объектом комедийного смеха являются как человек, так и явления действительности. Он как психологическое средство не отождествляется с восторгом, восхищением, напротив, вызывает противоречивые чувства, такие как радостный «испут», радостное «разочарование – изумление».



Формы смеха разнообразны, и в каждую новую историческую эпоху комедия обретает определенное идейно-художественное звучание. Потому смех характеризуется как «явление бесконечно разнообразное, текучее, изменяющееся» (Н. Федь). По справедливому признанию исследователей, он обладает критической силой, которая столь же отрицает, сколь и утверждает. «Смех стремится разрушить существующий несправедливый мир и создать новый, принципиально отличный от него, – идеальный, – утверждает Ю. Боров. – Смех предполагает не только сокрушение, но и творческое созидание. Жизнеутверждающий, житнетворящий, радостный, веселый аспект комического имеет историческую, мировоззренческую и эстетическую значимость» [1988: 86].

Таким образом, постижение реалий действительности драматургами-комедиографами осуществляется посредством смеха, который заключает в себе одновременно два противоречивых начала: разрушительное и созидательное.

Драма в парадигме драматургических форм характеризуется как «самый разнообразный по тематике жанр, отличающийся большой широтой изображаемых жизненных конфликтов» [Введение в литературоведение 1976: 391]. *Драматизм* определяется как доминанта жанра, как содержательное ядро, которое организует систему его поэтики.

В соответствии с существующей классификацией в литературоведении (имеются в виду монографические исследования А. Карягина «Драма как эстетическая проблема» (1971), В. Хализева «Драма как явление искусства» (1978), Т. Кильмухаметова «Поэтика башкирской драматургии» (1995) и т.д.) отмечаются следующие разновидности драматизма: воля и драматизм; безволие и драматизм; драматизм обстоятельств; драматизм неопределенности; драматизм заблуждения.

Социально-нравственные и психологические основы драматизма обнаруживаются в противоречиях между индивидуальной волей и социальной средой. Борьба за преодоление противоречий между человеком и действительностью, личностью и обществом – содержательный пафос драматизма.

Несмотря на многообразие типов драматизма, суть одна – в них отражается связь человеческой природы с обществом, с внешними



обстоятельствами. Один из распространенных видов драматизма связан с активным героем, его волевым характером, нацеленным на достижение поставленной цели. Обладать волей к решительным действиям – одно из необходимых условий для статуса драматического героя. Определенную роль в становлении такого характера играет историческая необходимость. Герой, наделенный волевым усилием, волей к достижению определенных целей, вступает в противоречие с социальной силой, преодолевает различные препятствия, что порождает впоследствии драматизм обстоятельств. Воля и драматизм взаимообусловлены. Подобный тип драматизма наблюдается почти в каждой пьесе.

Наряду с активными, волевыми натурами в системе действующих лиц выступают персонажи, драматическое состояние которых обусловлено их безволием, бездействием, беспринципностью. В отличие от персонажей, для которых характерна воля к активным действиям, действующие лица, обладающие безволием, обречены на нравственное поражение. Образуя противовес воле активного героя, носители безволия занимают противоположные позиции, что составляет основу конфликта драмы.

Драматизм, основанный на заблуждении героя, широко присутствует во многих драматургических произведениях. Он обогащает и обостряет общий (драматический) накал драмы. Сила и глубина драматизма заблуждения определяется значимостью его общественного смысла и исторической оправданности.

Художественное мастерство писателя-драматурга выражается (помимо создания неповторимых образов) в умении верно находить то обстоятельство, в котором полно раскрывается характер героя. Оно выступает как сила, способствующая его развитию, действительному проявлению. Основу драматических обстоятельств составляет реальный жизненный материал.

В художественной ткани драматургического полотна различные типы драматизма выступают во взаимодействии. Единство характеров и обстоятельств – неперемное условие драматического развития. Характеры и обстоятельства, представленные в драме, воплощают в себе основные черты национально-го склада, духовный и нравственный облик народа и основные вехи его исторического пути. Постижение типов драматизма



способствует наглядному представлению поэтики драмы в каждом конкретном случае.

Основная *научная цель* данного монографического исследования заключается в комплексном анализе поэтики балкарской драматургии, постижение которой предполагает выявление неповторимо-индивидуального в каждом драматическом жанре (т.е. выявление специфики трагедии, комедии, драмы) в единстве с системой средств художественного воплощения.

Для ее достижения необходимо решение ряда задач:

- анализировать поэтику балкарской трагедии как ведущего жанра, определившего динамику развития современной драматургии, что предполагает изучение типов трагического во всех проявлениях, выявление своеобразия жанровых компонентов, идентификацию сущности данной эстетической категории в северокавказской художественной культуре;

- выявить национальную специфику комического, определить роль традиций и степень новаторства в комедии, проанализировать ее художественные особенности;

- исследовать поэтико-стилевые особенности драмы в процессе эволюционного развития, выявить наиболее активные формы драматизма (воля и драматизм; драматизм отношений; драматизм обстоятельств; драматизм неопределенности; драматизм заблуждения и т. д.);

- определить роль фольклорно-этнографической составляющей в художественной структуре современной балкарской драмы, ее влияние на образную систему, художественно-эстетические особенности сценической литературы;

- выявить специфические особенности речевой структуры современной балкарской драмы, определить характерные тенденции использования монолога, диалога, полилога, реплики, ремарки.

Важную роль в формировании научной концепции монографии сыграли труды отечественных ученых по теории и проблемам развития драматургических жанров: А. Аникста, А. Авдеева, А. Акцорина, Р. Ахмадиева, Ю. Борева, М. Бахтина, А. Богуславского, И. Вишневской, В. Волькенштейна, Г. Гачева, Л. Ершова, Б. Зингермана, Т. Кильмухаметова, Б. Костелянца, И. Ивашнева,



Е. Никулиной, В. Основина, Н. Федя, Н. Ханзафарова, А. Чернец, Я. Эльсберга, В. Ярхо и др.

При решении поставленных в исследовании задач мы также ориентировались на работы северокавказских исследователей: Ю. Айдаева, Г. Гамзатова, Х. Бакова, А. Евлоевой, М. Зульфукаровой, А. Караевой, З. Кучуковой, Г. Султановой, А. Теппеева, З. Толгурова, Ф. Урусбиевой и др.

В качестве объектов научного анализа, следуя принципу избирательности, привлечены драматургические произведения авторов: И. Боташева, И. Маммеева, О. Этезова, А. Теппеева, Ж. Токумаева, М. Ольмезова, – которые с точки зрения идейно-художественного совершенства и поэтики сыграли определяющую роль в эволюционном развитии национального сценического искусства и литературы.

Данная монография призвана восполнить пробел в исследовании вопросов поэтики балкарской драматургии, что существенно расширяет представление о жанровых возможностях национальной литературы, определяет ее художественный уровень и эстетическую значимость в поликультурном пространстве Северного Кавказа и Российской Федерации в целом.





ГЛАВА I

ЖАНР ТРАГЕДИИ В СИСТЕМЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФОРМ

1.1. Эстетическая категория трагического в национальной литературе

Каждая эпоха имеет свои трагические коллизии в действительности, что находит свое отражение в искусстве и литературе. Источником трагического явления в обществе является конфликт, возникающий в процессе преодоления человеком жизненных препятствий и попытке разрешения противоречий, в столкновении непримиримых сил и тенденций. Характер создаваемых в тот или иной исторический период художественных творений, в частности, трагедийных произведений во многом зависит и от субъективного фактора – насколько остро и глубоко понимает художник жизненные противоречия своего времени, от его мировоззрения. С наибольшей полнотой и реалистичностью отражается трагическое в действительности теми писателями, воззрения которых соответствуют объективному историческому ходу развития общества и которые обладают передовыми общественными и эстетическими идеалами. «Подлинно трагическое в искусстве есть не результат нагнетания ужасов, а следствие правдивого отражения реальных жизненных конфликтов, существенных непримиримых противоречий действительности. Трагическое в искусстве есть отражение трагического в действительности с точки



зрения определенного, исторически и классово обусловленного эстетического идеала» [Борев 1955: 8].

Свои критерии, особенности отражения трагических противоречий эпохи имела и национальная литература. В частности, трагическое как категория эстетической оценки определенных жизненных явлений в литературе народов Северного Кавказа приобретает новое качество. Специфика разрешения трагедийных конфликтов, создания образа трагедийного героя была обусловлена социально-историческими обстоятельствами, сложившимися в судьбах ингушей, карачаевцев, балкарцев, чеченцев в первой половине XX в.: Великая Отечественная война и насильственная депортация представителей указанных этносов в Казахстан и Среднюю Азию. Национальными авторами создавались произведения, которые в содержании и формах выражения трагических противоречий эпохи, в трактовке сущности трагического, в специфике разрешения конфликтов имели ярко выраженную печать своего времени. Трагическая составляющая творчества северокавказских писателей условно разделяется на два типа. «Первый тип трагического... характеризуется невосполнимой утратой как человеческих жизней, так и материальных, духовных ценностей, но сопровождающийся активностью и стойкостью «тысячного множества» в защите своей независимости и целостности Отечества» [Толгуров, Хульчаева 2012: 162].

Вопреки сложившемуся в научной мысли мнению о том, что важнейшим свойством трагического характера является активность в борьбе с разрушительной силой, которая влечет за собой насилие и уничтожает все передовое и прогрессивное, второй тип трагического предполагает момент, когда человек, а то и целые народы, в силу сложившихся социально-политических обстоятельств (депортация) выступают как пассивный объект. «Но в этой вынужденной пассивности свершается самоутверждение личности, народов, крепнут их духовные принципы, идеалы нравственного достоинства, а вместе с ними – и вера в конечное торжество справедливости» [Там же: 162].

Углубление и обогащение содержания категории трагического в национальной литературе, в свою очередь, предполагают



выявление и изображение конфликтов нового типа. В балкарской литературе находит отражение актуальная тема – мучительно выстраданное на чужбине осознание утраты родины. Этим мотивом пронизаны произведения современных национальных авторов.

Выявляя сущность трагического, а также причины, порождающие его, исследователям важно было выяснить, кто является главным действующим лицом трагедии. Согласно мнению И. Смольянинова, героем трагедии выступает, как правило, личность, которая в той или иной мере является носителем положительных общественных идеалов [1956: 109]. Трагедию переживали не только представители новых общественных течений, но и люди, принадлежащие к старому общественному строю, которые понимали историческую обреченность своего класса, но, связанные с ним происхождением, воспитанием и всеми условиями жизни, были не в силах найти пути к новому миру. В русской литературе таковыми являются Егор Булычев в одноименной пьесе М. Горького, Григорий Мелехов в романе М. Шолохова «Тихий Дон». Каждый из указанных героев трагичен по-своему: трагедия Булычева в том, что он, будучи представителем своего класса, интеллектуально выше своего окружения. Герой М. Горького сознает, что жизнь его загублена, и он поднимается до своеобразного бунта против своего класса. Трагична и судьба Мелехова, который с мучительным упорством ищет свой путь: герой М. Шолохова в долгих колебаниях, блужданиях, поисках истины и места в борьбе, однако, не находит своего пути и остается одиноким. Оба героя – сильные личности, – будучи сознательными или невольными участниками исторического процесса, остаются на распутье. Как отмечала критическая мысль, причина их трагедии не в историческом «заблуждении», не в личной вине, а в том, что общественно-экономические преобразования искалечили человека, лишив возможности правильно ориентироваться в исторических катаклизмах, сделали его невольной жертвой установившегося миропорядка.

Судьбы героев романа балкарского прозаика З. Толгурова «Большая Медведица» (1981) также пронизаны глубоким трагизмом. Художественное достоинство романа «Большая Медведица»



в том, что автор понимает необходимость объективного анализа темы «человек и революция», социально не ограничивая смысл слова «человек». В этом плане главной фигурой в данном произведении выступает князь Нух, который на первый взгляд предстает как отрицательный персонаж, ибо, будучи князем, «аульчанам причинил много зла». Но главное для писателя не обличать его негативные качества, а показать его как трагическую личность.

В образе Нуха З. Толгуров воплотил судьбы многих мудрых и состоятельных людей, которые стали жертвами новой системы. Художественная сила романиста позволила глубоко раскрыть трагизм одного из таких князей. Нух, человек с большим жизненным опытом, более трезво смотрит на сложившиеся в жизни исторические обстоятельства. В хаосе исторических потрясений, когда на глазах рушилось все, на чем веками держался мир, князь не теряется. Главный герой романа во что бы то ни стало должен был спасти свое богатство, свои земли и стада. Он не видел никакого смысла в том, что худшие из села растащат все, что он нажил за свою жизнь, ибо нажитое им добро пропадет в руках тех, кто не имел за душой ничего до революции. Князь Нух – многомерно, многосторонне изображенный герой. Он думает, страдает и проявляет себя всесторонне: как бий, он знатен, состоятелен; как хозяин – умен, требователен, хитер, иногда и жесток, подозрительно щедр или лъстив, умеет вовремя принимать нужные меры; как человек – трагичен. Истоки трагизма Нуха видятся автором романа не в его социальном статусе, не в его зажиточности. Большевицкий «синдром», установление новой власти на крови невинных людей, на нарушениях элементарных норм человеческих отношений губят в князе определенные человеческие достоинства, будят в нем чувство злобы, ненависти, ибо они втоптали его в землю, вложили ему в руки меч, оставили его сердце без веры, надежды, чести. Трагизм времени в том, что начинают расшатываться вековые устои и ничего святого не остается. Хотя и дала новая власть людям землю, но осветить их души она никак не могла. Напротив, она лишает их традиций, нарушает извечные каноны горского этикета.

Другой персонаж романа – батрак Казак – также предстает как трагический герой: он находится в противостоянии, с одной



стороны, с большевиками, Советской властью, и с другой – с князем Нухом. Трудно ему определиться в этом мире, который сам он называет лживым и порочным. А оставаться между двумя антагонистическими сторонами еще сложнее.

Таким образом, З. Толгуров раскрывает истоки, причины трагедий, позволяет ощутить глубинный смысл исторических событий и их социально-классовые закономерности. Как справедливо отмечала критика, углубление, обогащение содержания категории трагического было связано с новым уровнем художественного историзма [Никулина 1973: 61].

Эстетическая мысль, рассматривая трагическое с точки зрения общественно-исторического процесса, отмечает также те явления, «в которых трагическое существует вместе с уродливым и смешным» [Смольянинов 1956: 110]. Всесторонний взгляд на жизнь дает возможность увидеть в ней не только явления трагические или комические в их «чистом» виде, но и множество трагикомических ситуаций, в которых отражаются сложность и противоречивость жизни (Вспомним образы героев Сафара Сарыева из повести «Эрирей», Чиппо – из романа «Голубой типчак» З. Толгурова и т.д., созданные в трагикомическом аспекте).

Трагическое находит свое воплощение в различных литературных жанрах, в которых оно «используется не как доминирующая, а как необходимая дополнительная эстетическая краска» [Никулина 1973: 161]. Однако по признанию научной мысли, именно трагедия является тем особым жанром, который сложился в истории искусства и литературы для отображения трагических конфликтов, ибо «в ней отражается вся полнота жизни, глубина ее противоречий, кипение страстей, великая мысль и великое чувство» [Смольянинов 1956: 112].

В процессе эволюционного развития, как и любой другой жанр, трагедия в идейно-содержательном аспекте подвергается модификации. В зависимости от эпохи, мировоззренческих позиций автора она весьма изменчива в идейной наполненности. В современной национальной трагедии драматурги обращаются к истории, к известным личностям, которые выступают борцами за прогрессивные преобразования в обществе (Артутай в одноименной трагедии А. Теппеева), либо за национальную независимость



(Кязим Мечиев в «Тяжком пути» А. Теппеева). Однако, как справедливо отмечает Н. Гуляев, «трагический герой не всегда является борцом за прогресс, и потому «барьеры», которые приходится преодолевать, различные по своему характеру» [Гуляев 1985: 155]. Так, например, в отличие от трагедий А. Теппеева, основу пьес «Княгиня Гошаях», «Тахир и Зухра» М. Ольмезова составляет нравственный конфликт – борьба между гражданским долгом и страстью.

1.2. Типы трагического

1.2.1. Трагическое как высшее проявление героического

Сюжетно-событийный фон современной балкарской трагедии составляет в основном историческое прошлое народа. Осмысление прошлого с позиций современности – определяющая черта идейно-творческой позиции художника-драматурга. Проецируя свое внимание на истории, авторы обращаются к проблеме внутренней свободы человека, осмысляемой в трагическом ракурсе. Герои, одержав победу (моральную), гибнут, вместе с тем обретают внутреннюю свободу. Трагическое, в основе которого героическое, решается национальными драматургами на уровне индивидуализации конкретных характеров.

Так, Артутай («Артутай») – государственный деятель, Кязим («Тяжкий путь») – поэт-гуманист, Кара Мусса («Артутай») – поэт-импровизатор – высокоодаренные личности, опережавшие ход истории, наделены героическими характерами. Они ведут борьбу за светлые идеи, но их воплощение исторически невозможно: возникает «коллизия между общественно необходимым, назревшим требованием и временной практической невозможностью его осуществления» [Борев 1988: 69]. Осознавая историческую правомерность своих действий, герои А. Теппеева предвидят свою обреченность, однако остаются непреклонными и трагически погибают. Характерное для драмы «противоречие между намерением, волевой инициативой и их результатом»



[Теория литературы 2007: 314] определяет трагическую судьбу персонажей.

Артутай («Артутай») одержим идеей утверждения христианства в Балкарском обществе, стремлением просветить народ. Через религию он стремится проложить дорогу в прогрессивное будущее народа. Суть его политики заключается в просвещении, в эволюции национального сознания, духовном развитии общества. Помимо вероисповедования, по мнению Артутая, люди будут познавать такие неизведанные сферы, как астрономия, история. («Мне религия (имеется в виду – христианская. – А.С.) нужна в этой жизни... Через религиозное просвещение открыть глаза необразованному люду. В этом мире, слышишь, отец, обеспечить человеку достойную жизнь... А как мы живем? Отец, живем мы не совсем хорошо...» (Подстр. перевод и далее наш – А.С.) [Теппеев 1999: 150]). Несмотря на обреченность задуманного, герой не отступает от своей идеи. («Я не отступлюсь от задуманного (дела)», – говорит он своему отцу [Там же: 160]). В основе конфликта лежит противостояние старого и нового, борьба прогрессивного начала с консерватизмом. Зачастую, как свидетельствуют многие исторические факты, недостаточность знания, невежество, духовная и интеллектуальная ограниченность становились источниками величайших трагедий. Конфликт вбирает в себя психологический и социально-нравственный аспекты. В балкарской трагедии дается углубленный анализ внутреннего состояния главного героя в условиях духовных преобразований, обусловленных обстоятельствами субъективного и объективного характера (нравственно-психологическим, общественным факторами).

В указанном драматургическом произведении раскрывается общественная значимость деятельности личности, его индивидуальность. Другая трагедия А. Теппеева «Тяжкий путь» представляет собой философскую думу о судьбе народа. Образ главного героя Кязима решен также в героико-трагическом ключе. Основной мотив трагического звучит как высшее проявление героического, когда человек во имя великих целей жертвует не только личными интересами, но и собственной жизнью.

В системе эстетических категорий существует условное разделение категорий на основные (прекрасное, безобразное, трагическое,



комическое) и второстепенные (героическое, возвышенное, патетическое, элегическое, низкое, гротескное, бурлескное (*бурлеска* в переводе с итальянского – шутка, забава), юмористическое, идиллическое, изящное и т.д.). Указанные эстетические категории расцениваются как исторические, ибо они являлись предметом исследования эстетической мысли. Каждая категория связана с процессом развития человеческой личности, отнюдь не прямолинейным, но имеющим свои стадии, свои проблемы и вследствие этого – различные виды. Согласно утверждениям эстетической мысли, героическое предполагает определенную оценку поведения человека и его характера с позиций передовых общественных идеалов, что позволяет рассматривать его не только как этическую, но и как эстетическую категорию: ведь активная этическая оценка не может быть эстетически нейтральной [Киященко 1965: 91].

Эстетическая категория *героического* связана с бескорыстной борьбой человека за свои идеалы, за высокие исторические цели. Основу подлинного героизма составляет общественный долг, в котором воплощаются передовые идеалы общества и высшие цели борьбы за счастье и свободу человека. Поступки человека определяются как героические лишь в том случае, когда они способствуют прогрессивному развитию общества, имеют общественно-историческую ценность, позитивный смысл. Героизм сопряжен с риском и самопожертвованием, напряжением нравственных и физических сил. Эстетическая специфика героического выявляется во взаимосвязи и сопоставлении с другими эстетическими категориями, в частности с трагическим. Относительно этого вопроса имеются различные мнения. Согласно суждениям одних исследователей, «обращает на себя внимание совпадение героического с трагическим, вернее, поглощение героического трагическим. Очень редко героическое не кончалось трагическим исходом, ибо герой чаще всего выступал против тех порядков, которыми жило общество» [Там же: 95]. В качестве соединительного звена между трагическим и героическим выступает конфликт. «Героический характер... вступает в столкновение с противоположным ему характером. Конфликт становится антагонистическим, он – столкновение полярных характеров. Конфликт становится трагическим. Он



не знает компромиссов, и выход, который диктуется им, – в неумолимой постановке вопроса: кровавая битва и победа или небытие и смерть. Трагический характер испытывается на разрыв, он – кульминация движения характера, он – «высшая мера жизни и высшая мера голоса», он – критерий прочности героического характера, ценою жизни доказывающего правоту своего дела» [Средний 1971: 91]. Как отмечает словацкий философ Еуген Шимунек, категория героического родственна категории трагического, и первое, равно как и второе, находит место в идейно-эстетическом понимании художественного изображения [1980: 68]. «Между этими категориями нет резких разграничительных линий, – подчеркивает Н. Киященко. – Как героическое, так и трагическое проявляется в действиях героев, в борьбе, ибо нет созерцательного героизма, нет и созерцательного трагизма. Связь между ними очень подвижна и сложна. Она определяется конкретными историческими условиями, мировоззрением художника и зрителя» [1965: 96].

Вместе с тем, обе категории имеют автономный статус, у каждого из которых свое содержание, свои формы проявления и выражения в искусстве, свои особенности воздействия на эстетические чувства человека. Художественное осмысление трагического связано в основном с новаторской трактовкой актуальной во все времена идейно-эстетической проблемы – проблемы личного и общего. Эстетическая природа героя трагедии определялась гармонической слитностью интересов и целей нового общества и личности, неотделимостью человека от народной жизни. На современном этапе писатели проецируют свое внимание на проблеме трагического разлада личности и общества, что было характерно и для литературы критического реализма («Борис Годунов» А. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Живой труп» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского).

В драматургических произведениях национальных авторов трагедия разрешается не в плане конкретно-историческом, а в плане социально- нравственном. К примеру, если трагедия Бориса Годунова («Борис Годунов» А. Пушкина) – результат противоречия между историческими потребностями реформ, преобразо-



ваний и неспособностью их осуществления главным действующим лицом, то в «Артутай» А. Теппева, напротив, основной идеей является идея расширения возможностей человека, разрыв тех границ, которые исторически создавались, но стали тесными и узкими для наиболее смелых и активных из людей. Казалось бы, на первый взгляд, источником трагедии Артутая является возникшая коллизия между героем и обществом. Однако драматург избегает подобной трактовки трагического. Он находит новаторское решение: смерть Артутая не следствие противостояния с народом, а его собственный выбор. Трагическое сливается с героическим, ибо последний шаг героя – свидетельство его мужества и неприкаянности. Он не пытается скрыться от взбунтовавшей толпы: «Я готов встретить судьбу... Если вина во мне, то я сам уйду (покину этот мир)», – смело заявляет Артутай [Теппеев 1999: 178]. Главное для драматурга – социально-исторические и нравственные основы героико-трагической судьбы главного действующего лица.

В трагедии «Артутай» А. Теппеева ценой собственной жизни героя происходит его самоутверждение как личности, проявление духовного принципа и нравственного достоинства. Во имя высоких целей Артутай обрекает себя на гибель. «Трагический герой действует сообразно с необходимостью осуществить себя, невзирая ни на какие обстоятельства. Он действует свободно, сам выбирая направление и цели действий... В его активности, его собственном характере заключена причина его гибели, – отмечает Ю. Боров. – Трагическая развязка заложена в самой личности. Внешние обстоятельства могут лишь прийти в противоречие с чертами характера трагического героя и проявить их, но причина его поступков – в нем самом. Следовательно, он несет в себе свою гибель, причина которой – его трагическая вина» [1988: 72].

Артутая противостоит народная масса. Наполненный героическим духом он не отступает от задуманного («Противостояние меня не волнует. На моей стороне – молодое поколение» [Теппеев 1999: 161]). Основная часть соплеменников поднимается против нововведений молодого князя. Многие, даже и те, кто на стороне Артутая, не до конца осознают происходящее. Один из приближенных главного героя, певец-импровизатор Кара-Мусса,



мучается сомнениями: перед ним дилемма, и ему сложно определиться с выбором:

*Ары десем, тейриледен кьоркьама,
Бери десем, Артутайны кьыйнайма.
Чек арада кьармалгъанма мен жазыкъ,
Къайда болур бизге тюзюн айтырыкъ?*

С одной стороны, боюсь богов,
С другой – Артутай страдает.
Я, бедный, на грани между ними,
Кто скажет нам правду? [Там же: 164]

В балкарском обществе происходит раскол: Баксанское ущелье поддерживает идеи Артутая, жители Чегемского ущелья ориентированы на ислам. При освещении внутренних противоречий героев автор, помимо разговорной речи действующих лиц, использует ремарки, в которых отражается их нестабильное состояние. К примеру, неопределенность одного из персонажей трагедии Байрамука передается как в реплике, так и в последующей за ней авторской ремарке: «С какими новостями я вернусь в Холам? Что скажут на то, что изменили своим богам? Мечеть ли будет нашей опорой? Или церковь? (*Пошел дальше, тяжело покачиваясь*)» [Там же: 165].

Артутай нетерпим к представителям полярной стороны. («*Артутай*: Кончилось мое терпение! Хотелось по-доброму все сделать. Не получается. Моя правда воспринимается неверно. А если так... Всяким уловкам – отпор... Языческие боги! Я объявляю вам войну» [Там же: 167–168]). Объявив войну языческим богам, Артутай совершает трагическую ошибку. Как верно говорит Кара-Мусса, «в этой войне он без войска». Его вина в том, что он спешит. Артутай в поисках истины совершает непоправимое: со своими единомышленниками (Арчил, Эртуу) свергает святой камень Тейри, которому поклонялись его соплеменники. Артутай утверждает, что полной победы можно добиться через образование, просвещение, и тем самым предпринимает поспешные меры. Как признается его супруга Кученей, ему не следует торопиться:



«После возвращения из Москвы в обществе повысился твой авторитет. Приезжает родня, чтобы увидеть и послушать тебя. Достаточно было такого отношения (уважения), чтобы объединить народ, принять одну веру. Однако ты спешишь...» [Там же: 169].

Бурная деятельность Артутая во имя «светлого будущего» вызывает в любимой супруге огорчение. Наделенная внешней красотой и глубоким умом, Кученей проникнута внутренним лиризмом и состраданием. Это – яркий образ горянки, свободной и смелой в своих чувствах, решительной и трепетно нежной. В Кученей воплощены беспредельная верность и любовь. Однако, несмотря на предупреждения родных и друзей, Артутай одержим собственной идеей. Он неумолим, и вопреки уговорам Кара-Муссы, Луки, Кученей не торопить события, вопреки собственным сомнениям, преследующим его, одержим идеей самоотверженной, бескомпромиссной борьбы.

«Трагический герой взрывает устоявшиеся границы возможностей человека и выдвигает новую мораль. Это герой порыва, устремленного в грядущее. Он идет по переднему краю борьбы человечества, и на его плечи ложатся наибольшие трудности, на его сердце – наибольшие испытания» [Борев 1988: 494]. Подобная характеристика применительна к герою А. Теппеева. Однако, в отличие от некоторых трагедийных произведений, в которых смерть героя вселяет надежду в людей, в «Артутай», напротив, активная деятельность героя вызывает негодование среди основной массы. Источником трагической «ошибки» Артутая являются его свободные и независимые действия вопреки внешним обстоятельствам. Принимаемые им решения, «его энергия и неукротимая воля – все это воплощает новый тип человеческого сознания» [Костелянц 2007: 61]. Новаторство А. Теппеева в трактовке трагического выражается в конкретизации общественной ответственности личности перед историей.

В действиях главного действующего лица героическое сопряжено с трагическим. Артутай вступает в непримиримое противоречие с окружающей средой, что чревато для него трагическими последствиями: над ним нависает опасность. «В трагической ситуации обнаруживается героическое начало в человеке, оно определяется мерой нравственности героя, масштабом его духовных



сил», – отмечает Т. Кильмухаметов [1995: 30]. Герой А. Теппеева во имя общества стремится к новым горизонтам человеческого бытия.

Несмотря на призывы встать «на верный путь», угрозы сельчан, Аргутай неумолим. Его миссия – просветить народ. Как говорит один из персонажей трагедии, «религия Аргутая – это просвещение. А это и есть свобода» [Теппеев 1999: 145]. Терзания о трагической безысходности своего положения не в силах сломить его героическую волю. Одержимый гуманистической идеей он пытается до конца бороться за прогрессивное развитие общества. И в этом проявляется его героизм. «Истоки героизма следует искать в социальной борьбе за прогрессивное развитие общества, – отмечает Н. Киященко. – Но при этом необходимо также помнить, что в героическом подвиге идейность диалектически соединяется с такими личными качествами, как активность, ответственность, решимость и целеустремленность, ибо героическое не существует вне борьбы, вне активности» [1965: 90].

Доминирующим началом в поведении Аргутая выступает идея нравственного долга – перед обществом, перед собой. Потому, как неадекватно реагируют внешние силы, Аргутай, увлеченный бурной просветительской деятельностью, осознает, что обрекает себя на величайшие муки и страдания, что следование задуманной цели сопряжено с риском и опасностью лично для него. Объективное изображение событий и характеров (в лице главного действующего лица трагедии), когда герой А. Теппеева по-своему прав и располагает широкими возможностями для «аргументации» своей позиции, неизмеримо повышает силу эстетического и нравственного этического воздействия трагедии.

В трагедии «Аргутай» мотив трагического, в отличие от традиционного, обрastaет новыми нюансами. Аргутай проявляет активность по отношению к внешним обстоятельствам, которые враждебны страсти героя. Общественный фактор способствует раскрытию характера героя. Однако он не определяет мотивацию его поступков, ибо причина в нем самом, в его характере – Аргутай внутренне свободен: он продолжает действовать даже тогда, когда осознает неизбежность своей гибели. Вместе с тем он представлен драматургом не как обреченная личность, а как герой, самостоятельно действующий в соответствии со своими



принципами, передовыми идеями. Таким образом, в трагедии утверждается активность человека и свобода его воли. «Сталкиваясь с грозным состоянием мира, своей борьбой и даже гибелью герой совершает прорыв к более высокому, более совершенному состоянию» [Борев 1988: 76].

1.2.2. Трагическое как противоречивое сознание

Опыт многонациональной литературы ярко свидетельствует о том, что она «обращается не только к выявлению героической основы трагического, но и анализу трагических судеб людей противоречивого сознания» [Никулина 1973: 146].

В современной балкарской драматургии наличествует ряд действующих лиц с трагической судьбой, лишенных при этом героического. В системе подобных образов в трагедии «Артутай» особую нишу занимает образ Масафа. Его судьба носит трагедийный характер, но, в отличие от главного героя, не наполнена героическим смыслом. Масаф в борьбе за личное счастье переживает внутреннюю коллизию и, как противоречивая личность, в определенной степени достоин сочувствия. Он представлен как жертва собственной несостоятельности. Масаф оказывается в плену негативных качеств, таких как зависть, алчность, коварство, злопамятность. Его внутренний мир наполнен злом: неудовлетворенный своей сложившейся судьбой (сорокалетний Масаф еще не испытал семейного счастья), затаив глубоко в душе обиду и зависть к Айдаболовым, он пытается притупить в себе душевную боль. Масаф внутренне одолевают чувство неразделенной любви к Кученей, которая предпочла Артутая, и чувство мести к последнему. Признание своей трагической доли находит выражение в монологе героя: «Хоть и унизили меня Айдаболовы и внутри все горит, я живу, не выдавая свою тайну. Хоть и доля у меня такая, я стараюсь держать себя в руках. Хоть и сердце мое ранено, однако я достаточно богат. Говорят, кто не соперничает, тот не мужчина. Так и я живу, соперничая, по ночам не сплю...» [Теппеев 1999: 131]. В своих действиях Масаф противоречив, пытается найти в себе



силы одолеть чувство мести, соперничества. Однако ненависть к Артутаю берет вверх, и он вступает с молодым князем (в завуалированной форме) в непримиримую борьбу. Масафу не хватает мужества открыто противостоять главному герою трагедии, и эта борьба находит отражение лишь в его внутренних сомнениях, противоречиях:

Масаф (сам себе): До чего я дожил. По ночам брожу как блудливый пес. Где моя княжеская честь? О Масаф, Масаф...» [Там же: 131].

Находясь в состоянии напряженности, непримиримости со складывающимися обстоятельствами в его личной жизни, он претенциозно обращается к языческим богам: «*Масаф (горюя)*: Богом меченый. Или ... И вправду боги полюбили его (Артутая. – А.С.), а я остался без внимания. А я не мог удостоиться божьей метки? Или меньше, чем он поклонялся вам (богам. – А.С.). Поклонялся я, восхвалялся Артутай. Справедливо ли это?» [Там же: 133]. В нем, изнуренном внутренней борьбой, обостряется чувство агрессии. Масафу не удается смириться со своим статусом, что усугубляет противоречивую суть его натуры. Таким образом, Масаф, переживающий внутреннюю коллизию в поисках истины и справедливости по отношению к себе, представлен драматургом как трагическая личность.

Причиной многих трагических обстоятельств в обществе могли быть и межличностные отношения. Зачастую источником глубочайших переживаний и трагедий являлась неразделенная любовь, что находило непосредственное отражение и в литературе. Так, в системе героев противоречивого сознания необходимо выделить Куну из трагедии М. Ольмезова «Княгиня Гошаях». Чтобы показать трагическую сущность любви, драматург проецирует свое внимание на судьбе обреченной на безответную любовь молодой княгини, образ которой выписан наиболее рельефно. Столкновение страсти с моральной нормой, борьба между ними, противоречие между долгом и чувством, рассудком и сердцем – основа локального конфликта в трагедии М. Ольмезова. В борьбе за личное счастье героиня забывает о чести, что, словами одного из персонажей драматургического произведения Гюрьока, «любви превыше...». Куна глубоко несчастна, ибо она, на



первый взгляд, – жертва неразделенной любви. Живя в достатке, княгиня лишена душевного покоя:

Чего же мне, княгине не хватает?
Как хана дочь, в парче я и алмазах,
И все-таки несчастна. Почему?
Ответ я знаю – в сердце. Только страшно
Открыть его, хоть вдруг увижу...
Увижу...Каншаубий...нет! – боюсь... [Ольмезов 2003: 322]

(Художественный пер. здесь и далее. – *Ладомира Местича*).

Куна пытается бороться со «свирепой чумой», что овладело ею, однако не в силах одолеть ее, что отражается в ее пронизанных трагизмом признаниях:

Боролась я с собой, да мало проку,
Вязала сердце путами – рвались.
И удила перегрызает сердце,
Стыдишь, а сердце словно говорит:
«Мне без него нет радости, нет жизни!»
И бабочкой в сети у паука,
В груди моей бессильное трепещет...
А я схожу с ума... [Там же: 254]

В порыве «слепой страсти, греховных желаний» Куна лишена рассудка:

Не слышу я рассудка: сердце стонет,
Как пес голодный воет под окном,
«Каншау, Каншау», – все время повторяет,
Душа моя истерзана... [Там же: 254–255]

Наделенная природным умом, княгиня осознает свою обреченность в борьбе за личное счастье, предвидит трагическую развязку в своей судьбе:

Кому – болезнь, кому, от Бога – радость.
Кого в пустыне бросит – пропадать,



Кого поднимет в княжескую башню...
Меня, наверняка, опустят в ад... Там же: 255]

Трагизм героини в том, что одолевшее ее чувство любви к молочному брату своего мужа настолько сильно впилося в ее сердце, с чем она не в силах совладать собой, нет у нее силы избавиться от мук: душа ее охвачена огнем любви, которая ассоциируется с драконом девятиглавым:

Сидит в тебе, и страшен его крик.
И этот крик – мученье для рассудка.
И мыслей не собрать, они бегут.
Как звери убегают от пожара,
Когда горит, иссушен зноем, лес... [Там же: 256]

Трагична, но не героична ее судьба. С одной стороны, княгиня осознает трагичность сложившейся в ее судьбе ситуации, с другой – она бессильна перед несчастной любовью. Однако страдания княгини не внушают чувства страха перед супругом (*«Не его – себя боюсь»*), – признается она своей служанке), напротив, они усиливают слепую страсть, которая в порыве ее гнева переходит в ярость:

Я умираю от любви к Каншау.
Сама же и клянусь от злости.
Бойтся разум, что вот-вот придет,
А сердце плачет: «Долго не приходит...» ...
(решительно)
Я не княгиня,
Когда не попаду я точно в цель.
И если мне придется говорить с ним,
Смотря в глаза, скажу, не отступлюсь?..
В тупик загнал меня ты и поранил.
Теперь я рысью брошусь на тебя!
Мне ничего другого не осталось.
Решилась я!.. [Там же: 259]

На первый взгляд, образ Куны, добивающейся любви красавца Каншаубия, персонифицирует абстрактное зло, отравительницу и разлучницу, как было принято в мифологии. Необходимо

отметить, что М. Ольмезов, нарушая традиции, акцентирует внимание на внутренней борьбе Куны, изображении страсти как основного побудительного мотива ее поступка.

...Когда мои глаза
Увидели его, вспыхнуло сердце!
Затем все тело охватил огонь,
и от позора
Едва спасла я голову свою...
С тех пор болею... О, Аллах Великий,
Убей меня, пока на весь свет я
Не осквернилась... [Там же: 253–254]

Согласно мнению В. Волькенштейна, основным предметом изображения в трагедии является «борение высокого духа». «Герой трагедии мог быть охвачен бурной страстью, – отмечает исследователь, – но неотъемлемым признаком являлась его человечность, его способность к самосознанию, к глубокому чувству, богатая эмоциональная вибрация – способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор своим страданиям» [Волькенштейн 1937: 153]. Применительно к образу героини М. Ольмезова данное определение отчасти оправдано: Куна охвачена бурной страстью, она не лишена способности к самосознанию, ее внутренний мир эмоционально «перегружен» и т.д. Однако противоречивость ее натуры не дает ей возможности объективно разобраться в своих чувствах, лишает сил преодолеть внутреннюю стихию, туманит ее разум. Следует отметить, что княгиня преследует узколичную цель, и вместе с тем эта проблема имеет всеобщий характер, «ибо требование права личности на счастье, на свободу и любовь есть требование и личное и всеобщее» [Цит. по: Никулина 1973: 177].

В образе Куны раскрывается «трагедия нерегламентированной личности» (Ю. Боров). В «трагической вине» княгини следует различать два момента: объективный и субъективный. Поскольку Куна нарушает нравственные нормы, что противоречит строгому горскому кодексу, постольку она виновна. Но субъективно – по внутренним мотивам и побуждениям – невинна. В определенной степени автор не стремится выставить ее на публичное осуждение, напротив, по отношению к персонажу он



испытывает сочувствие. Наделив княгиню натурой деятельной, активной, драматург все же максимально заостряет внимание на нравственной стороне ее поступков. Автору удается представить Куну не как безвольную, порочную, а как глубоко трагическую личность. Осознавая свою трагическую участь, героиня М. Ольмезова бесстрашно бросает вызов судьбе. Она не признает своей «трагической вины» перед Каншаубием:

А в чем я не права? Что полюбила?
Тогда в моей любви повинен Бог.
Безумно, если ты тому причина [Ольмезов 2003: 268]

Признания княгини в любви вызывают моральное осуждение у Каншаубия, для которого «и честь, и совесть – выше»: он дорожит не только своей честью, а также честью своих близких, супруги Гошаях, молочного брата Гюргока:

Ты что несешь?!
Княгиня, ты все меры переходишь!
По мне, куда как лучше – трупом стать,
Чем вываливать в грязи Гюргока шапку.

Вскормила нас одна и та же грудь.
Хоть это вспомни! Ты что, все забыла?
Как я в глаза смотрел бы Гошаях?
Как бы явился к ней?.. [Там же: 269–270]

Став невольным участником трагической коллизии, Каншаубий в своих действиях и поступках руководствуется такими нравственными нормами, как совесть, долг, справедливость, которые осознаются им не как отвлеченные понятия, а как реальная сила, требующая активного выражения воли. И тогда отвергнутая и униженная княгиня взывает о мести:

Ты к смерти заспешил, мой дорогой!
Сын Бекмурзы, тебя не прощаю!..
...Ты испытаешь адские страдания... [Там же: 270]

С другой стороны, княгиню одолевают противоречивые чувства: она осознает греховность своих желаний, свое бесстыдство и кается: «И в искушении сына Бекмырзы // И в мужнем,



несмываемом позоре, // И в собственном грехе». И на советы своей служанки оговорить Каншаубия, она с негодованием отвечает:

Но как оговорю я человека?
Как возведу на правого вину?..
.....
Измены грязь присыпать пылью лжи?
Из подлости одной – в другую подлость?
Нет, не могу... [Там же: 273]

Однако, одержимая местью, Куна не в силах избавиться от задуманного: она отравляет Каншаубия. «Познав всю сладость мести», княгиня «в мучительных колебаниях воли и мысли» (Волькенштейн В.) признается перед супругом в содеянном:

... Невольно я, без умысла творила.
С любовью не сумела совладать.
Со мной ты волен поступать как хочешь...
.....
Прошу, убей меня, я виновата!..
Теперь уж не исправить ничего.
Возьми же кровью... [Там же: 296–297]

Княгиня погибает, приняв смерть как справедливое наказание. «Люди виновны в своих бедах тогда, когда поступают бессознательно или сознательно нарушают этическую норму», – пишет В. Толстых [1973: 300]. В случае Куны она – сознательная жертва своей страстной любви. Драматург не пытается нравственно оправдать свою героиню. В возникшем внутреннем противоречии между «долгом и чувством», а также внешнем конфликте с окружающей средой (в лице супруга Гюргока) у Куны, испытавшей нравственное потрясение (быть отверженной любимым для любой женщины – потрясение), вместе с тем хватает силы духа, чтобы не поддаться соблазну самооправдания (что, возможно, облегчило бы ее трагическую участь), а напротив, бесстрашно признаться в собственной виновности.



1.2.3. Трагическая участь

Отдельную группу действующих лиц национальной трагедии составляют персонажи, которые предстают как невольные жертвы внешних обстоятельств. Их жизнь сложилась трагически в результате одного события, свершившегося помимо их воли. Таковы судьбы героев трагедии «Тяжкий путь» Алима Теппеева, которых постигла трагическая участь спецпереселенцев. Кязим, Кашу, Мухтар, Забитхан, Мисирхан, Асият и другие, а в их лице многие репрессированные народы – жертвы сталинского режима – были депортированы на долгие годы в Казахстан и Среднюю Азию. Судьба была безжалостна ко всем, кто попал в пучину исторических катаклизмов. В трагических обстоятельствах, в которых оказались депортированные народы, известному народному мудрецу Кязиму, наделенному даром поэтического слова, была уготована трагическая участь странника-проповедника. Его страстное поэтическое слово призывает к свету и добру, социальной справедливости, нравственному совершенству:

Каменной глыбой страдания сдавлено сердце,
Беды мои тяжелы, как скалы на склоне Шики.
Буду и здесь я лежать от тревог несвободный,
Горькое горе людское будет раны мои беречь.

Пользы нет от молитв и смиренья,
И могилу мою занесут чужбины пески.
Вам, живым, завещаю: живых берегите,
Справедливость и честь возродятся, поверьте [Теппеев 1990: 26].

И в глазах местной власти он представлен как возмутитель спокойствия. Кязим охвачен пафосом свободолюбия, восстановления справедливости по отношению к безвинно наказанным народам. Трагизм передается посредством глубокого психологического исследования личности.

На фоне трагических героев «Тяжкого пути» рельефно выписан образ молодой женщины Мисирхан, потерявшей в пути малолетнего ребенка. Показателен диалог Забитхан и Асият, посредством которого передается трагедия, постигшая несчастную мать:



«Забитхан. В суматохе и не заметили, что мальчика нет в вагоне. А когда крик его услышали – все готовы были с поезда в степь броситься... А солдаты с автоматами стояли...Поезд не остановился. Мисирхан билась, чуть не вырвалась, а поезд все быстрее, быстрее... Тут, она бедняжка, голову запрокинула и упала, как мертвая. А солдаты с автоматами...

Асият. А что солдаты? У них служба такая...

Забитхан. До сих пор слышу крик ребенка. Ведь остановка была у нас в такой степи, что три дня скачи верхом – ни жилья, ни жалкого коша не увидишь. А мальчик бежал за поездом, и тоненький его голосишка перекрывал грохот железных колес (*Слезы душат ее, и она падает ничком на землю. Асият склоняется над ней, брызгает ей в лицо водой*)» (Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.) [Там же: 6].

Обезумевшая от горя мать на протяжении всего сюжетного времени ищет своего сына. Как верно говорит один из героев трагедии Забитхан, «у такого человека своя стезя, свой камень. И никто ему не может помочь». Драматургу удастся осветить внутренне состояние Мисирхан, глубину трагедии, выпавшей на ее хрупкие женские плечи. Физически ослабленная, героиня остается духовно сильной, ибо не теряет надежды найти маленького Ахматика. Оставшись наедине с собой, Мисирхан мысленно создает другую плоскость, где она наедине со своим ребенком:

«(Снова появляется босая Мисирхан. Сейчас у нее в руках пара самодельных детских лыж – сарже. Она подходит к арыку, ставит сарже и садится. Рвет траву, ест. Кязим уходит в тень, наблюдает.)

Мисирхан: Погляди, Ахматик, на свои сарже. Ты думал, они потерялись? Нет, глупенький, я их сберегла. Да и как не сберечь! Это единственное, что ты захватил из отцовского дома. Как только вернешься домой, будешь кататься. Кататься? (*Вскакивает*) Вон с того склона – и вниз. Только и слышно будет, как полозья шумят. Зуу! Зуу-у-у-у! Бог даст, я отсюда смотреть буду. (*Вспомнив*) Нет снега! Как же кататься? Ладно, Ахматик, до снега три месяца осталось, не огорчайся. А пока с тобой будем ходить в школу. Когда будешь сидеть на уроках, я буду в окно заглядывать, хорошо, жебенок мой?». В воображаемый мир страдающей женщины



вторгается жестокая реальность, которая находит отражение в ремарках, содержащихся в том же монологе героини: «*Обнаруживает в арыке небольшое бревно, вылавливает его из воды, ставит к дувалу стоямя, внимательно его разглядывает*). Как ты похож на Ахмата! *Обнимает бревно*) Какое теплое твое личико! Как в день рождения...» [Там же: 15].

А. Теппеев параллельно образу Мисирхан создает образ безымянного мальчика, которого также настигла трагическая участь сироты.

Художественному конфликту, составляющему основу «Тяжкого пути», присущи предельное напряжение, непримиримость, неразрешимость в данных трагических обстоятельствах. Конфликт в трагедии выражает противоречия не антагонистического характера: суть последних заключается в отступлении от нравственных норм общества.

Созданные драматургом жестокие реалии действительности, образы обреченных на унижительное существование героев пьесы потрясают читателя (зрителя) своей бесчеловечностью, порождают трагические эмоции: сострадание, обострение чувства справедливости, возмущения к негативными процессами в обществе, безумное желание бороться с источником трагического. И вместе с тем они «исключают всякий страх или чувство примирения с врагами. Напротив ... укрепляют волю человека к борьбе против социального зла» [Смольянинов, Боров 1956: 116].

Если герои трагедии «Тяжкий путь» А. Теппеева представлены как невольные жертвы антигуманной политики государства, то в трагической судьбе княгини Гошayah в одноименной пьесе М. Ольмезова роковую роль сыграли общественные отношения и порядки. Героиня трагедии, будучи юной девочкой, дочерью балкарского князя Бийканова, нареченной в младенчестве Ази, была похищена Камгутом. Молодой князь, одержимый жаждой мести, «под маской верного слуги, как невольник трудился от зари и до зари» у своего врага, отца Ази. Камгут поначалу хотел украсть раба и скрыться, но, влюбившись в дочь князя, «сам сделался рабом этого невинного ягненка». Похищенной девочке дают новое имя Гошayah: помолвленную против своей воли с Камгутом ее скрывают в доме доброй кормилицы Карачач.



Ставшую невольной жертвой сложившихся обстоятельств героиню поначалу одолевает тоска по дому, и грусть в душе ее тяготит. Случайная встреча с младшим братом своего похитителя Каншаубием изменяет ее жизнь. Посредством монолога драматургу удастся передать внутреннее состояние Гошаих, ее душевную боль:

Умай-Богиня, что мне делать? что?!
Ведь я была совсем еще ребенком,
Когда меня украл злодей Камгут,
И в этом тесном и холодном доме,
Закрыв, как если б – посадил в тюрьму.
Уж лучше бы убил меня, проклятый.
Стал ночью – день, и плачем стала ночь.
А время шло, я счет ему теряла,
Всегда в слезах, всегда в глухой тоске.
Я, плача, смерти для него просила.
Пусть, вместо хлеба, землю ест, подлец.
А самого могила пусть проглотит.
Пусть конь его утонет вместе с ним
В свирепом вое горного потока,
Просила я Тейри... но, с той поры,
Как случай свел меня и Каншаубия,
Язык не повернется – проклинать
Камгута, словно сделал мне добро...
Я радуюсь, как будто бы готовлюсь
К замужеству с Каншау... Велик Тейри,
Быть может, Он, несчастную научит,
Поможет, глупой, мне, и объяснит:
Как можно выйти замуж за Камгута,
Когда, я знаю: рядом Каншаубий –
Князь сердца моего, и в этом сердце
Нет места для другого... О, Тейри! [Ольмезов 2003: 200–201]

Гошаих исполнена внутренней свободы и нравственной чистоты. Она лишена людских пороков и недостатков. Перед ней, как и перед Каншаубием, сложный выбор. Героиня призывает своего возлюбленного «спасти любовь немедленным побегом ... от злобы и насилия бежать». В трагедии остро ставится проблема



совести и чести, насколько честь и счастье могут оказаться на одной чаше весов, что может их перевесить. В споре с Гошаях Каншаубий бескомпромиссен:

Гошаях:

Ему (Камгуту. – А.С.) позор, а мне, беглянке – счастье.
Останусь, ему – счастье, мне – беда.
Я, что была украдена ребенком,
Четыре года проведя в плену,
Должна разрушить собственное счастье,
Чтоб мой мучитель не узнал стыда,
Чтобы глаза не прятал от соседа?

Каншаубий:

Все правильно, но – только для тебя.
А мне на преступление решаться:
Камгут – не забывай – мой старший брат.
У брата похищать его невесту!
За что проклянет меня Тейри!

* * *

И все же, честь превыше, чем душа,
Что жалости достойна!
(Каншаубий резко встает и уходит) [Там же: 214–215].

В трагедии Камгут погибает и влюбленные соединяют свои судьбы. Однако трагическая участь продолжает довлеть над судьбами Гошаях и Каншаубий.

Судьба Карачач, духовной наставницы Гошаях, также наполнена трагизмом, что отражается в ее грустной исповеди:

* * *

В кольце зловещих, неприступных гор.
Я ни родных не видела, не близких...
В шестнадцать лет сказали мне: «Пора».
И жизнь мою с охотником Биясом



Связали. К счастью, добрым был мой муж.
Но он погиб в объятиях медведя,
И сына воспитала я сама.
Погиб и он, когда на нас напали
Аскеры, – их послал равнинный князь, –
А дочку задушила скарлатина.
Вот так живу... [Там же: 205]

Настигшая трагическая участь не лишила человечности Карача, ее стремления творить добро. Она живое воплощение терпения, мудрости, нравственной чистоты, присущих гордым горянкам. В ее образе представлена великая сила материнского начала.

Проведенный анализ эстетической категории трагического в различных модификациях (трагическое как проявление героического, трагическое как противоречивое сознание, трагическая участь) показывает, что оно охватывает различные стороны действительности, отличается многогранностью выразительных характеристик.

1.3. Художественное своеобразие жанровых компонентов современной балкарской трагедии

Жанровое своеобразие современной балкарской трагедии многогранно и национально красочно. Трагический рок; трагическая тайна и узнавание; трагическая зловещность символа; трагическое предсказание (предчувствие); вещий сон – вот основной перечень жанровых компонентов трагедии, которые составляют целостную систему.

Трагический рок – один из активных жанровых компонентов трагедии и представляет собой часть трагических обстоятельств. Но в отличие от последних, которые создаются волевым действием трагического героя, он предстает как некая объективная данность, отчужденная от человека и неподвластная ему. В этом смысле показательны судьбы главных действующих лиц трагедии



М. Ольмезова «Княгиня Гошаях», которых преследует рок. Как говорит героиня трагедии Гошаях:

Никто не избежит своей судьбы.
Ни сила не поможет здесь, ни хитрость...

Аналогичны рассуждения и Каншаубий:

Душа моя, не властны над судьбой,
Мы мало были вместе... [Ольмезов 2003: 306]

Фатальная обреченность становится определяющим моментом судьбы индивида. В то же время трагический рок, присутствующий в балкарской трагедии, представлен как результат человеческого коварства, что находит отражение в одной из реплик Гошаях:

С лихвою перепало мне напастей.
Обиду я терпела и тоску.
Я претерпела выше всякой меры
От злых людей, от собственной судьбы... [Там же: 283]

Названный жанровый компонент определяется как некая данность, которая не связана с волей героя, но обладает грозной сверхъестественной силой. Трагический герой непокорен, пытается противостоять ему. «Личности надоело быть игрушкой в руках слепого случая или Рока, она ищет прочной опоры вне своего «я» и восстает, не найдя ее в окружающем мире. Бунтующий индивид своим выходом за пределы общепринятого как бы проецирует возможность и необходимость нового миропорядка, иного содержания нравственности» [Толстых 1973: 319].

Неотъемлемым жанровым компонентом современной трагедии являются *трагическая тайна* и *трагическое узнавание*, которые обладают существенным свойством: изобразить действительность в метафорически-условной форме. В научной мысли узнавание трактуется двойственно: в одном случае как узнавание решающее, ведущее к трагическим последствиям (финалу), в другом – узнавание ориентировочное [Волькенштейн 1937: 47]. Оно сопряжено с раскрытием тайны, разоблачением некоторых



действующих лиц и может быть направлено на установление лица либо на установление факта. Трагедия «Княгиня Гошаях» М. Ольмезова изобилует сценами трагической тайны и узнавания, связанными с образами Гошаях, Камгута и Шаза.

Обозначенные явления как единое целое эпизодично входят в ряд обстоятельств, образующих трагический конфликт в целом. В отличие от всех событийных фактов, в трагической тайне и узнавании заострено начало драматической интриги, которая расширяет границы представлений о характерах и судьбах действующих лиц.

В трагедии М. Ольмезова драматический треугольник, созданный из образов Гошаях, Камгута и Шаза, овеян трагической тайной. В поисках похитителя своей нареченной Ази, дочери Элькана, дигорский князь Шаз совершает долгий путь. Оказавшись в гостеприимном доме Гюргока, он раскрывает тайну своего визита:

Я говорю о парне, что однажды
Пришел в селенье, князю стал служить.
Элькан ему своих коней доверил,
Отборных самых, самых дорогих.

И парень тот, признаться, был не промах...
Подарки выигрывал на скачках
Или в борьбе, он приносил Ази.
И это отравляло мою душу.

Она же, замечая, что горю,
Смеялась надо мной, и эту пытку
Решил в конце концов я прекратить.
Убить Астала, – имя негодяя, –
Хотели многие уже в селе.

Но, видно, он неладное почуял:
Когда пришел я, он уже бежал,
Да не один, проклятый, с нареченной,
С моей Ази... [Ольмезов 2003: 228–229]

Шаз осуществляет задуманное: он убивает Астала, т.е. Камгута. В финале трагедии убийца изобличается и наказывается:



Каншаубий мстит за своего погибшего брата. Таким образом, сцены узнавания и разоблачения тесно связаны с перипетиями, в которых проявляется характерная активность главного действующего лица, острая и мотивированная неожиданность, дающая резкий поворот событиям. Национальные авторы смело обращаются к символическим образам, которые способствуют более полному воссозданию действительности и философизации изображаемых реалий.

Символические образы и ситуации не дистанцируют от реальной действительности и живых людей, напротив, «они – сгусток той реальности, которая избрана для изображения, и той философии, которая возникает в связи с данным изображением» [Кильмухаметов 1995: 49]. В эстетическом плане это определяется как заострение *трагической зловещности символа*. Предсказание трагического посредством символизации используется как эффективный прием для разворачивания единого драматического действия.

Таким образом, символ, насыщенный глубоким трагическим содержанием, приобретает в трагедии статус «полноценного» жанрового компонента. Как эффективное художественное средство отображения трагического он «способствует усилению идейно-эстетического, художественно-стилевого звучания... произведения» [Гусейнов 2003: 172].

В трагедии «Артутай» в самом начале встречается образ журавля, у которого подбито одно крыло (*къанаты сыннган зурнук*). В своем монологе грузинский царь Теймураз I сравнивает себя с раненой птицей, которая символизирует зловещность, тревожную безысходность ситуации. Образ журавля, символизирующий вольность, ассоциируется со свободой, которой лишился сам Теймураз и его народ. Впоследствии судьба героя трагедии складывается трагически, что отражается в реплике одного из действующих лиц – Арчила: «Ол энди Иран шахны жесириди» – «Он теперь пленник иранского шаха...».

Как «Артутай» А. Теппеева, трагедия «Княгиня Гошаях» М. Ольмезова также начинается с символа, которая содержит в себе трагическую зловещность:



*Къамгъут
Къуугъун отла тютюн эте жаналла!
Хей, Эльбуздукъ, къайгъы барды къошлада!..*

Камгут
Хей! Эльбуздук, взгляни на те костры!
Дым – это весть: на кош беда свалилась... [Ольмезов 2003: 168]

В системе трагических образов-символов, олицетворяющих надвигающуюся беду, не менее интересно представлен образ иссыхающего ручья («Артутай» А. Теппеева):

«1-й житель аула: Аланы, смотрите, родник иссыхает.

2-й житель аула (посмотрев): Тоба (форма раскаяния. – А.С.), родник иссыхает» [Теппеев 1999: 172].

Народ воспринимает данное явление как божью кару и призывает совершить жертвоприношение и в качестве жертвы использовать самого Артутая.

В системе активных образов трагедии представлены образы ночи, ветра. Они присутствуют во всех трагедиях и как физическая реальность, и как ассоциативная единица. Другими словами, они предметны и символичны. Чаще всего эти образы интенсивно освещаются в авторских ремарках. Например: *«Наступила темнота (мрак), словно указания Масафа погасили свет. Ветер воет. Слышны странные голоса, шепот. Видны тени заблудившихся людей. Через некоторое время загорается огонь. Ее свет освещает лица Артутая и Кара-Муссы»* [Там же: 175].

В данном иллюстративном фрагменте ночь (темнота, мрак) олицетворяет невежество отдельного человека или общества, что противостоит герою и становится причиной его трагедии. Во второй части ремарки драматург использует полярный символ – свет от огня, что ассоциируется со стремлением главного героя трагедии, с его прогрессивными идеями к просвещению.

Национальные авторы также часто обращаются к цветовым символам, и в частности – к «черному», что особенно характерно для поэзии К. Кулиева, А. Кешокова и др. В их творчестве черный цвет символизирует печаль, зло (вспомним поэмы «Огонь», «Серп», «Флаг» К. Кулиева). В трагедии «Княгиня Гошях» М. Ольмезова эпитет «черный» также ассоциируется с бедой, с



несчастьем и тем самым сгущает атмосферу трагизма. Гошаях, предчувствуя надвигающуюся беду, обращается к Каншаубию:

Вон, видишь? Черный ворон, как Азмыш,
Кричит о чем-то, сев на Черный Камень [Ольмезов 2003: 212].

Балкарский драматург А. Теппеев использует данную цветовую гамму, чтобы подчеркнуть негативную сущность героя: так, внешний облик одного из действующих лиц трагедии «Артутай» Масафа изображается следующим образом: «*Когда появился Масаф, мужчины растерялись. Одет он в черное: шапка, рубашка, черкеска, обувь. Пояс, кинжал, газыри – все на нем черное...*» [Теппеев 1999: 120].

В национальной литературе, и в частности в драматургии, одним из ключевых метафорических образов является образ орла. Так, в трагедии «Тахир и Зухра» Гюльназ обращается к главной героине Зухре (*Испуганно смотрит в небо*):

Там, в небе, приближается орел,
Все громче шум его огромных крыльев.
Вставай, не то тебя он заберет [Ольмезов 2003: 161].

В приведенном иллюстративном фрагменте орел символизирует смерть.

Говоря о трагической зловещности символа, необходимо отметить, что, усиливая и нагнетая мотив трагизма, этот жанровый компонент выступает и как элемент крепления композиции. В этом плане интересен образ цветка в последней сцене трагедии М. Ольмезова «Тахир и Зухра». Сорванный любимый цветок главной героини Зухры обнажает трагизм ее существования.

Зухра
(*Увидев сорванную розу*):
Ах, что же натворила ты, Гюльназ?
Зачем же ты погубила мой цветочек?

Гюльназ
(*Испуганно*):
Он угасал. И я его спасла.



А бабочку, которая любила
Кружить над ним, спасти я не смогла,
Она осталась там, в огромной луже... [Там же: 157–158]

Как видно из сюжета, сорванный цветок является предвестником гибели Зухры (образ погибшей бабочки ассоциируется с образом ее возлюбленного Тахира, которого также настигнет смерть).

Таким образом, благодаря заострению трагической зловещности символа, действие получает трагическую насыщенность, мотив неизбежности катастрофы становится главным качеством.

Неотъемлемым составляющим трагедии является время, представленное в трех измерениях: прошлое, настоящее и будущее. Оно является главным судьей всего, что происходит в жизни. Как говорит один из персонажей «Артутай» А. Теппеева Жанболат, «время – наш главный судья. Слишком долго мы спали в наших глубоких ущельях...» [Теппеев 1999: 170]. Каждый период универсален: прошлое облекается в трагическую тайну, настоящее творится самим героем, вопреки трагическим обстоятельствам, будущее определяется в *трагическом предсказании*. «В искусство всегда жило «кассандровское начало» – способность предвосхищать будущее. Интеллект человека способен совершать прыжок через разрыв информации, обнажать сущность современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных... В реальном процессе все пути прогнозирования переплетаются и взаимно дополняют друг друга. При этом ученый способен делать умозаключения о будущем, а художник – его образно представить... Предвосхищение, предвидение – все это формы «прыжка», «прорыва» образной мысли в будущее», – констатирует Ю. Боров [1988: 127].

Трагическое предсказание в системе жанровых компонентов занимает определенную нишу. В трагедиях балкарских авторов оно содержится как предвестие неблагополучия, трагических обстоятельств. Так, например, атмосферой трагизма наполнена пьеса «Артутай» А. Теппеева: будущее главного героя облекается в форму трагического предсказания, что находит выражение в репликах персонажей трагедии. Слова Луки оказались пророческими:



«Подобные Артутаю не жалеют жизни ради светлого пути своего народа». Роковое предсказание содержится и в другой реплике русского мастера: «Похоже, что петля зависти (черной) все туже и туже затягивается на шее Артутая». Интуитивно испытывает тревогу за будущее своего супруга и Кученей: «С Артутаем что-то случится. Я это чувствую».

Трагическое предсказание как жанровый компонент имеет место и в трагедии «Тахир и Зухра» М. Ольмезова. Когда главная героиня увидела сорванный цветок в руках Гюльназ, ее одолевает тревожное предчувствие беды:

Зухра

(обращается к Махиму):

В речах безумной (Гюльназ. – А.С.) чудится беда,

Что надо мной нависла и Тахиром... [Ольмезов 2003: 158].

В мозаике жанровых компонентов трагедии одним из ярких художественных приемов является *вещий сон*, структурообразующая роль которой в архитектонике национальной трагедии многозначна. Сон, так же как трагическое предсказание, имеет свойство предвещать будущее. Но, в отличие от последнего, он как самостоятельное художественное явление несет в себе неповторимое содержание и выполняет своеобразные эстетические функции. «Сон как форма эстетического освоения мира ассоциируется более всего с мотивом сверхволи, мотивом роковой таинственности, которые являются постоянными компонентами трагедии», – отмечает Т. Кильмухаметов [1995: 70].

Картины сна в мировой и отечественной драматургии – явление нередкое («Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, «Сон на «Волге» А. Островского, «Борис Годунов» А. Пушкина, «Не бросай огонь, Прометей» М. Карима, «Бийнегер» А. Теппеева и т.д.). «Мотив сна» как одна из поэтических особенностей характерен и другим жанрам национальной литературы (вспомним повести «Эрирей», «Алые травы» З. Толгурова, «Пересоленный чурек» А. Теппеева, трилогию «Кинжал мести» Ж. Токумаева и т.д.). «Данный литературный эксперимент выявляет множество точек соприкосновения сна с природой художественного творчества: сюжетность, образная подача мыслей, аллегоричность, иносказательность»



[Кучукова 2005: 128]. Так, например, в повести «Алые травы» З. Толгурова сон Каракая символичен: он представлен в качестве дополнительного информационного источника о трагической предопределенности судьбы героя. В контексте сновидения освещается его внутреннее психофизическое состояние. Встреча с белой маралихой – прообразом фольклорного персонажа Апсаты (богини охоты) – дает герою повести возможность на душевное и физическое исцеление, ибо у него «тело страдает от недугов, на сердце тоска...».

Писатель Ж. Токумаев также вводит в художественную ткань своей трилогии «Завещание отца» вещие сны. Так, например, изодранная в клочья шапка Жамбота во сне предвещает грядущий позор его семьи; громяхющие горы и земля, трясущаяся под ногами, во сне Ислама знаменуют начало Великой Отечественной войны; внезапно потухший огонь очага во сне Марии – скорое выселение на чужбину.

Сон используется и в балкарской трагедии: данный эстетический прием состоит в тесной связи с идейно-проблематическими задачами жанра. Однако, вопреки научным суждениям отдельных исследователей, согласно которым «сон благоприятствует созданию трагической насыщенности ... служит средством «сведения времен» ...придает действию ореол таинственности ... сгущает трагическую окраску произведения...» [Кильмухаметов 1995: 71]; данный художественный компонент, как свидетельствует иллюстративный материал, функционирует в качестве передачи информации нетрагического характера. Так, в трагедии «Артутай» А. Теппеева одному из действующих лиц снится вещий сон, который предвещает рождение долгожданного сына Артутая:

«Кара-Мусса: Мне снился сон. Родится сын. Вот в этом месте, где разводим огонь, из глубины земли появился родник. Ты выпил оттуда воды. Вслед прилетела красивая птица. Она искупалась в чистой воде и достала из нее стрелу и лук. Их отдал тебе... Это снится к рождению сына» [Теппеев 1999: 175].

Таким образом, эстетическое назначение сна в трагедии не ограничивается «мотивом зловещности надвигающейся кары» (Т. Кильмухаметов), напротив, используется как художественный прием воссоздания жизненных реалий в позитивном аспекте.



Обширный анализ жанровых компонентов трагедии (трагический рок; трагическая тайна и узнавание; трагическая зловещность символа; трагическое предсказание (предчувствие); вещий сон) как части ее поэтики свидетельствует о своеобразии национального эстетического мышления.

1.4. Особенности речевой структуры балкарской драмы *(на материале трагедий А. Тепеева)*

В драме основная идея произведения раскрывается через поступки действующих лиц, посредством передачи образа их мыслей, получающих воплощение в диалогах (монологам). Вместе с тем диалогизированная форма (как и монологизированная) не является определяющим признаком драматургического произведения: диалоги являются также составляющей частью многих прозаических и лирических произведений. Таким образом, отличие драматургии от других жанровых форм не сводится к организации речевой структуры и замене повествования диалогом. Драма, подобно эпическим произведениям, имеет сюжет, основу которого составляют события, протекающие во времени и пространстве, а также процессы, связанные с взаимодействием между личностью и окружающим её миром. Словесное воплощение сюжетов осуществляется двумя способами: во-первых, повествование «со стороны»; во-вторых, речь самих персонажей, являющая собой их действие в изображаемой ситуации – «внутри» её. Соотношение между этими художественно-речевыми началами и определяют своеобразие эпоса и драмы. В эпических произведениях повествование доминирует над диалогами и монологами, «скрепляя воедино, организуя как целое, цементируя все, что в нём изображено» [Хализев 1978: 6]. Арсенал литературных средств, используемый в эпосе в полном объеме (обобщающие авторские характеристики, диалоги и монологи, портреты, пейзажи, интерьеры), достаточно широк, в то время как возможности драмы относительно ограничены. Вместе с тем следует признать в драматургических произведениях допустимость использования



портретных и пейзажных характеристик лишь в той мере, в какой укладывается в речь действующих лиц.

Исторически сложилось так, что драма находит свое воплощение на театральных подмостках. Другими словами, она имеет статус сценической литературы. В современных условиях судьбу пьесы определяют и читатель, и зритель. Многие высокохудожественные произведения северокавказских драматургов (И. Маммеев, А. Теппеев, И. Боташев, М. Ольмезов, Б. Утижев, А.-Б. Сулейманов, Б. Гаджиев и др.) составили репертуар национальных театров. Их творчество в основном определило эволюцию сценического искусства в поликультурном пространстве региона. Таким образом, двойственная природа драмы (театральная и литературная) предполагает театроведческий и литературоведческий подходы в её изучении.

Обращаясь к проблемам специфики драматического творчества, В. Хализев дает характеристику основным значениям термина «драма»: драма как определенный круг явлений действительности («жизненная драма»); драма как жанр драматического рода литературы; драма как ведущая разновидность сценического искусства – драматический театр, соединяющий в игре актеров жест со словом; драма как один из литературных родов. Попытка рассмотреть «драму как литературно-художественную форму, обладающую определенной содержательностью», по справедливому мнению исследователя, предполагает решение первоочередных задач – выявление характерных для указанного жанра признаков, радикально отличающих его от других художественных форм, и с учётом формальных свойств определение художественных её возможностей [Там же: 4–5].

Важно отметить, что своеобразие драматургических произведений определяется, прежде всего, их речевой структурой. В научных источниках сложилась традиционная система терминов речи в драме: диалог, монолог, полилог, реплика, ремарка, вставной текст. В теоретических работах дается предварительная характеристика набора понятий, с помощью которых описывается речь в драме. Таковыми, в первую очередь, являются *монолог* и *диалог*. Диалог как основное средство языкового выражения в драматургическом произведении имеет сюжетные функции, в то время как роль монолога заключается в самораскрытии и рефлексии



персонажей по отношению к действию. Монологом называется произносимая в сторону «длинная», изолированная от процесса общения речь, образующая при этом «отдельную сцену». В исследованиях, посвященных теории литературы, отмечены его отличительные от реплики структурные особенности: *«устойчивый контекст* и тематическое единство, неизменность «ролей» участников коммуникативного акта, связанная с различием их рангов, адресованность «всему социуму», а не собеседнику на сцене. Для реплик – *динамический контекст* и эллиптичность, синтаксическая взаимосвязь с другими репликами» [Теория литературы 2007: 234].

Соотнесем вышеотмеченные положения с речевой структурой пьес национальных драматургов. Достаточно обратиться к трагедии А. Теппеева «Тяжкий путь», в которой немаловажная художественно значимая роль отводится монологам (в основном они принадлежат главному герою Кязиму), содержащим «смысловый контекст», насыщенным философским содержанием. Каждый монолог является своеобразной исповедью героя, оказавшегося, как и его народ в трагических обстоятельствах несправедливо. Отличительной структурной особенностью монологов А. Теппеева, как отмечалось выше, является наличие в них элементов религиозной патетики. Условно монологи главного действующего лица Кязима можно разделить на два вида: монологи, обращенные к самому себе (*«...Несчастный Кязим! По самым тяжким дорогам мира гоняла тебя безжалостная судьба. Еще недавно у себя дома, в Шики, думал, что все горести позади, все испытания прошёл, а не знал, что самая страшная беда впереди...»* [Теппеев 1990: 5]) и монологи, обращенные к Всевышнему (*«Аллах, за что ты мстишь обздоленному народу? Ты ведь и так его малым сотворил, в скалах поселил, камня дал больше, чем земли! Но мы этим были довольны, не роптали, не выпрашивали у тебя новых милостей. Но ты отнял у нас и то немного, что мы имели...»*; *«...Аллах, зря ли я поверил в свет справедливости? Вся жизнь моя из одних сомнений и заблуждений...»*; *«...Аллах, что за мир ты создал? Как ты смешал горе с радостью, величие с низостью... Для чего?.. Аллах, где же твоя сила? Твой праведный гнев?..»* [Там же: 11, 13, 26]).

Классический монолог содержится и в трагедии М. Ольмезова «Княгиня Гошаях»: в размышлении «вслух» князя Бекмырзы



(объем монолога составляет порядка семидесяти семи стихотворных строк) передается исторический фон (XVII в.) периода властвования Карчи и дается характеристика изображаемого времени [Ольмезов 2003: 173–175].

Вместе с тем в некоторых пьесах национальных драматургов наблюдается явная редукция роли монолога. Отсутствие единого тематического развития, что является существенным признаком монолога; стилизация монологического высказывания под разговорную речь – это причины ослабления позиций монолога. «Поставленный перед необходимостью приспособиться к реакции адресата сообщения, монолог делает уступки диалогической речевой природе. Это одна из ближайших причин стилистической и строевой разноплановости монолога», – пишет Т. Винокур [Винокур 1977: 141]. Касательно драматургического диалога с точки зрения его языковой и стилистической структуры исследователь отмечает несколько аспектов в его изучении: 1) речевая характеристика действующих лиц; 2) внутренний состав и прием диалогического сцепления реплик, т.е. собственно языковой (лексико-фразеологический и синтаксический) структуры диалога, обеспечивающей его развитие и, следовательно, развитие сценического действия; 3) само «качество» языка, используемого писателем для изображения того, как говорят его герои, т.е. соотношение художественно-типизированной разговорной речи с живой речью данной эпохи и данного общества; 4) информативно-эстетическая ценность диалога, т.е. роль его языково-стилистических особенностей в создании выразительных художественных средств, помогающих донести до читателя (зрителя) идейно-тематический и сюжетно-композиционный замысел драматурга [Там же: 144].

Непосредственное влияние на стилистический и языковой характер диалога оказывает одна особенность сюжетно-композиционного свойства, которая заключается в широком использовании авторами так называемого *полилога*, т.е. разговора сразу нескольких действующих лиц. Такой разговор представляет собой динамический обмен короткими репликами, создающий многоплановое действие и одновременно характеризующее сразу большое количество персонажей пьесы. В нем, наряду с основной сюжетной линией, находят развитие второстепенные сюжетные линии.



В результате образуются экспрессивные узлы, которые способствуют стремительному продвижению действия при завязке, оформлении его кульминации и его завершении. Так, например, в начале трагедии «Артутай» А. Теппеева имеет место полилог с несколькими участниками: князя Тенгиза и представителей пяти балкарских обществ, из реплик которых вырисовывается ясная картина внутренней и внешней политики Балкарии в XVII в. В пьесах, отличающихся острой сюжетностью и драматическим характером событий, полилог занимает определенные позиции. Структура и тональность полилога изменчивы. Иногда он перерастает в общий разговор толпы с отдельными безымянными репликами. В качестве образца приведем фрагмент из трагедии «Артутай»:

«*Мырча*: Аллах, ты един! Аллах, прости! Я уничтожу запрещенный шариатом скот!

Жантукъай: Казий-Мубарик несет нам свет Аллаха.

1-й житель аула: Но Артутай так не говорит. Он утверждает, что свет Божий нам даст Иисус Христос.

2-й житель аула: Молодой князь сильно изменился. Он вернулся другим человеком» (Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.) [Теппеев 1999: 144].

Так создается широкий эмоциональный фон, на котором выступают диалоги действующих лиц.

Значимость драматургического диалога заключается в том, что на него ложится объемная художественная нагрузка – развивать действие и характеризовать персонажей. Каждое диалогическое высказывание – это микровзвено идейно-тематической и сюжетной канвы пьесы. В отличие от полилога, диалог как главное речевое средство выражения отличается повышенной информационной плотностью.

В настоящее время оппозиция «диалог – монолог» уступает более актуальному противопоставлению «диалог – ремарка». Конструктивная взаимообусловленность последних исключительно значима для строевых черт драматургической формы. Большой научный интерес представляют рассуждения С. Владимирова о соотношении диалога и ремарки. По мнению исследователя, их сочетание составляет основу драматической двуплановости языкового строя драмы. Лишь в соотношении с ремарками реплики



открываются в своем действенном содержании. Подчеркивая характерные для ремарок классические функции (ремарки указывают на внешнее, физическое действие, поступок, движение героя, его внутреннее состояние они обозначают фон, обстоятельства действия и т.д.), С. Владимиров отрицает всякую типологическую классификацию ремарок. Ремарка как органическая часть драматургического произведения несет в себе образный, действенный смысл, и в этом отношении не отличается от диалога; оба компонента находятся в живом взаимодействии. «Между диалогом и ремаркой в драме нет принципиального различия в смысле их образных, действенных функций, они взаимозаменяемы; то, что в одной драматургической системе выражает диалог, в другой – может воплощаться через ремарку. Система ремарок определяет обстоятельства, подчеркивает характер ведения диалога и монолога, природу их сценической условности», – отмечает С. Владимиров [Владимиров 1972: 142–143]. Зачастую ремарка может содержать в себе ту необходимую дополнительную информацию, которая не может быть реализована в диалоге. Она включает в себя и рассуждения, и оценки, и дополнительное освещение событий, происходящих вне сценического действия. Неравные по объему ремарки распределяются по тексту пьесы неравномерно. Основная их часть приходится на начало пьесы. Внутриактные ремарки по объему меньше. Частое обращение к ремаркам указывает на то, что они выполняют дополнительную информационную функцию, что способствует цельному восприятию художественного замысла произведения.

Таким образом, структура диалога и языковой характер связи между репликами во многом зависят от структуры ремарки. В случае изъятия из текста пьесы всех фрагментов авторской речи диалог претерпевает потери информационно-эстетического плана.

В современной драматургии ремарка становится более развернутой, сложной, приобретает стилистическую индивидуальность, пользуется самой различной образностью, лирическими и описательными ходами. Многие ремарки носят характер лирического вступления, которые затем плавно переходят к «обстановочным» ремаркам. В качестве иллюстративного материала рассмотрим авторскую речь к части первой трагедии «Тяжкий путь» А. Теппеева. Вступительная часть ремарки и «музыкальна»,



и лирична: *«Чуть брезжит рассвет. Слышна тихая печальная музыка. Это знакомая нам с детства мелодия, и она не только вызывает грусть, но и пробуждает надежду. Доносится мелодия как бы издалека, через силу и звучит медленнее, протяжнее, чем обычно. Под эту музыку произносятся стихи Кязима:*

Мир – тяжкая тропа, где скорбь и горе,–
По той тропе, чьи ноги не прошли?
Мир – это взбаламученное море,
И чьи в нем не тонули корабли?

Мы по морю плывем средь многоводья,
Не зная, где корабль потонет вдруг.
Мы падаем с коня, хотя поводья
Стараемся не выпустить из рук.

Каким бы, мир, ты ни был горьким морем,
Тебя мы любим, ты – наш отчий дом.
Пускай тропа в снегу – мы с бурей спорим.
Сквозь вихрь и снег мы все-таки идем!

Во второй части драматург выступает в роли пронизательно-го комментатора: *«Отрезок степной дороги освещается утренней зарей. Тяжко опираясь на палку, по дороге идет Кязим. На нем залатанный бешикет, на ногах грубые чабуры. Одна, правда, вещь на нем дорогая – это пояс с накладками из черного серебра. Через плечо висит сума, похожая на нищенскую. Видно, что она пуста»* [Теппеев 1990: 5]. В каждой последующей ремарке драматург стремится передать настроение, наметить эмоциональный фон, на котором развивается действие.

В другой трагедии «Артутай» А. Теппеева также имеет место вводная ремарка с эмоциональным окрасом: *«Издалека доносится грустная грузинская мелодия. Освещается часть сцены. Теймураз на извилине дороги прислонился к большому камню. Подобно этой мелодии печальны мысли князя»* [Там же: 111].

В краткой ремарке содержится экспрессивное начало. В ней автору удается передать внутреннее состояние грузинского князя, что не всегда может найти отражение в нарочито сдержанном, внешне спокойном диалоге. Для А. Теппеева существенны не столько сами факты, сколько характер их освещения.



В современной драматургии наряду с классическими ремарками имеют место ремарки, которые вычлняются из текста и приобретают статус метафоры. Подобного типа ремарка не противоречит природе драмы, если она в единой системе произведения остается моментом драматического действия. Таковыми в пьесе «Тяжкий путь» являются следующие ремарки:

*«Темнеет. Слышится вой **ветра**. Где-то поднимается **песчаная буря**. Плачет заблудившийся журавль. И стихи, которые звучат вдогонку Мальчику и старику, кажется, тоскливо напевает ветер...;*

*По степному бездорожью, охваченному **песчаной бурей**, идет Кязим, тяжело опирающийся на свою палку. Рядом, цепляясь за его рваный бешимет, шагает Мальчик;*

*Кязим умирает. Нищий опускается рядом с ним на колени, закрывает ему глаза, молится. Кашу разрыдался, и плач его уносится **степным ветром**. Он поднимает тело Кязима и уходит. За ним плетется нищий»* (Выделено нами. – А.С.) [Там же: 25, 28].

В приведенных отрывках драматург неспроста обращается к таким метафорическим образам, как ветер, песчаная буря: эти природные явления, как носители разрушительной силы, выполняют функцию символов. Они – олицетворение той большой народной трагедии, которую пришлось пережить героям «Тяжкого пути». Совершая экскурс в историю отечественной литературы, в частности русской, следует отметить, что символический образ ветра широко был использован в творчестве А. Блока (поэма «Двенадцать»), Б. Лавренева (повесть «Ветер»).

Таким образом, подобные ремарки вкупе с прямой речью действующих лиц имеют статус композиционного и сюжетного компонента единой речевой ткани целостного драматургического произведения.





ГЛАВА II

ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

2.1. Эстетическая природа комического

Смех как основной инструмент комического способствует выявлению внутренней несостоятельности отживающего явления, его исторической обреченности. Основным критерием комичности отжившего выступает «принцип исчерпанности исторической миссии» (Ю. Боров), принцип соответствия и несоответствия эстетическим идеалам, отвечающим объективному ходу развития действительности. С учетом внутренней многогранности и внешней многоликости отжившего комическое может освещаться в различных эстетических аспектах: как комедийно-сатирическое, как безобразное, как ужасное и т. д.

Объектом подлинно глубокой сатиры может выступить отживающее явление, которое представляет определенную опасность для общества и вместе с тем порождает комическое восприятие. «Комическое является таким качеством определенных общественных явлений и исторических деятелей, которое присуще им объективно в силу исторических причин. И самое опасное зло может быть смешным или, во всяком случае, ему могут быть свойственны комические черты», – отмечает Я. Эльсберг [1957: 164].

Однако комическое может заключаться не только в старом, отживающем, но и в новом. Последнее может быть предметом



критики в случае, если содержит в себе пороки, негативные явления. Положительное новое во имя собственного утверждения и дальнейшего развития должно избавиться, освободиться от пережитков прошлого, недостатков, в противном случае при их наличии оно комично. Таким образом, новое как общественное явление базируется на внутренних противоречиях, переживает трудности роста. Объективными истоками комедийно-критического отношения к новому является противоречие между безграничностью человеческих стремлений и конкретно-исторической ограниченностью любого нового. Вместе с тем необходимо отметить, что отживающее в своих проявлениях не всегда комично: при определенных обстоятельствах оно может выступать как трагическое либо как трагикомическое явление. Как справедливо пишет Я. Эльсберг, в сатире немаловажную роль играют трагические и драматические мотивы, хотя центральным отрицательным образам в той или иной степени присущи комические черты [Там же: 25].

В качестве яркого примера рассмотрим повесть «Эрирей» З. Толгурова. Писатель, создавая полнокровный образ председателя колхоза Сафара Сарыева, изображает его в двух аспектах – трагическом и комическом. Источник трагизма Сафара не столько в нем самом, сколько в тех обстоятельствах, которые противопоставляли и оценивали людей только по сословным признакам. Он вступает в неосознанное столкновение с самой системой, с окружающим миром, а в итоге – и с самим собой. В прошлом Сарыев был беден, но честен. И в настоящем, если бы он нашел применение своим возможностям, мог быть полезен обществу. Но Советская власть, не учитывая его духовной ограниченности, поручает ему ответственную должность (должность председателя колхоза) и тем самым ставит его в комическое положение. Новая власть не смогла учесть тот большой разрыв между возможностями своего избранника и службой, которую предоставила ему. Духовные запросы обусловлены низким уровнем его общей культуры, отсутствием образования. Например, перед тем, как выступить перед собравшимся на сход народом, Сафар ищет в памяти слова, «которыми обычно пользуются начальники. «Ампартунист», – вспомнилось ему. Он обрадовался. Ха, Сафар да не найдёт! А вот ещё «гуниядец»...» (Авторизованный перевод



с балк. А. Богданова) [Толгуров 1972: 140]. В этом, конечно, не вина героя, и автор не осуждает его за это. З. Толгуров изображает поступки своих персонажей на фоне новой системы, которая не дала возможности получить им образование. Цель ее – лишь укрепление своей идеологии с помощью таких, как Сафар, слепо верующих и исполняющих указания сверху, не вникая в их содержание. Герой З. Толгурова один из тех, кто алчно стремится к власти и становится ее безликим орудием.

Определяя социальный характер восприятия комического, важно понять его национальное своеобразие. Предметом насмешки, осмеяния могут быть одни и те же качества человеческого характера (глупость, лицемерие, невежество, трусость, скупость и т.п.), однако форма и способы критики, в первую очередь, обусловлены особенностями этнического менталитета, психического склада характера, быта, культуры и традиций. В связи с этим национальное в юморе является существенной составляющей поэтики. В национальном колорите отражается жизненный и исторический опыт этноса в его эстетическом преломлении. Основой истинной комедии являются национальная жизнь, национальные характеры, независимо от места и времени действия.

Выявление в жизни комического и его художественное воплощение является важным элементом сатирического принципа изображения. Это касается произведений, созданных как в строгих канонах сатирического жанра, так и несатирического. Вместе с тем в тех и других случаях комическое может определяться как существенная черта того или иного характера. Так, в национальной литературе периода 1930–1960-х гг., посвященной в основном историко-революционной тематике, принцип сатирической типизации как художественный прием зачастую использовался применительно к отрицательным персонажам. Например, в романе Ж. Залиханова «Горные орлы» социально-психологический портрет одного из героев – старшины Эгеу – составлен следующим образом: «Немного погода Мазан и Андрей вывели из правления старшину. Эгеу, в отличие от Атая, вышел побледневшим, точно его ударили по лицу мешком из-под муки. Бухарская шапка, доставлявшая Эгеу и раньше немало неприятностей тем, что упорно старалась занять на голове самое неподобающее и смешное положение, теперь закрыла



ему почти всю левую сторону лица, – и старшина взирал на белый свет одним глазом. Грозный старшина, любивший повторять, что он держит народ в своей руке как куриное яйцо, был похож сейчас на тряпичную обмякшую куклу, сделанную для потехи» [1966: 178].

В реальной действительности имеют место также комические явления, которые не связаны ни с отживающим прошлым, ни с новым общественным строем. Таковыми являются определенные обстоятельства, при которых человек проявляет неловкость, несообразительность, что вызывает смех, не имеющий глубокого содержания. Подобные явления используются лишь в качестве дополнительного способа создания образа комического героя, комических ситуаций.

Литературоведы отмечают, что в комических произведениях основным является внутренний конфликт, суть которого заключается в разоблачении внутренней пустоты социального зла. В отличие от драмы, в котором конфликт носит зачастую классовый характер, сталкиваются герои с различным мировоззрением, основу сюжетного конфликта комедии составляет борьба действующих лиц, одинаковых по своим убеждениям. Конфликт подобного типа характерен для сатирических комедий, в которых отсутствуют положительные герои.

Из вышеизложенного следует, что комическое есть средство раскрытия противоречий (как внешних, так и внутренних), особая эмоциональная форма критики.

В контексте изучения комического в статусе эстетической категории немаловажное значение придается проблеме восприятия его читателем, зрителем, слушателем. Важную роль в восприятии комического играет субъективный фактор. Умение глубоко понять суть изображаемых явлений, которые являются предметом критики, прочувствовать их обусловлено духовным (интеллектуальным) потенциалом человека: к примеру, лишенный чувства юмора, остроумия, не обладающий ассоциативным умом, не способен воспринимать комическое и тем более – получать от этого эстетическое наслаждение. С другой стороны, объективные эстетические особенности комического развивают субъективные свойства человека. Чувство юмора, чувство комического, остроумие, присущие индивиду, порождаются в процессе освоения



эстетических явлений действительности. Восприятие последних доставляет эстетическое наслаждение. И вместе с тем оно по характеру проявления специфично по отношению к различным явлениям (ситуациям): восприятие прекрасного связано с положительной оценкой предмета, возвышенное вызывает восторженно-положительное отношение, при восприятии трагического в человек испытывает эстетическое переживание, сочувствие, сострадание. При восприятии комического эстетическое чувство проявляется в форме активного противопоставления эстетического идеала подвергаемого критике осмеиваемому явлению.

Для того чтобы верно увидеть в жизни явления комического и суметь их художественно перевоплотить, сатирику необходимо иметь чувство юмора, специфическим образом помогающее осветить и осмыслить действительность. Лишь писателю, обладающему этим даром (а вместе с ним и критически развитым умом, внутренней духовной силой), удастся конкретизировать присущие жизни комические стороны и подвергнуть их осмеянию. «Высокий комизм возникает тогда, когда глубокое знание жизни и истинное чувство юмора обнаруживают в действительности такие существенные комические черты, которые, будучи скрыты или замаскированы, еще никем не были замечены и названы на языке литературы, искусства... а теперь предстают перед читателем и зрителем в ярких художественных образах и метких определениях, помогающих вскрыть истинное содержание тех или иных явлений», – отмечает Я. Эльсберг [1957: 167].

Основные типы комического – сатира, юмор, ирония, основу которых составляет эмоционально-критическое отношение к действительности.

Сатира как бичующее изобличение негативных явлений в жизни отличается своей категоричностью и гневностью. Она «начисто отрицает осмеиваемое явление и противопоставляет ему находящийся вне данного явления идеал» [Борев 1957: 124]. Основная задача сатиры заключается не только в разоблачении фальшивых, маскирующихся типов, но и изобличении тех, кто объективно препятствует прогрессивному развитию общества.

Таким образом, сущность сатиры заключается в острой критике, отрицании, изобличении низменных, вредных явлений с



позиций гуманистических эстетических идеалов. Сатирик демонстрирует свою непримиримость к общественному злу.

В отличие от сатиры, *юмор* как способ художественного изображения событий и людей применяется в основном к положительным в целом явлениям. Создавая образ героя, писатель использует юмор, а также наделяет положительного персонажа чувством комического (вспомним Василия Теркина из одноименной поэмы А. Твардовского). Он (юмор) играет созидательно-гуманистическую, человекоутверждающую роль. Этим и мотивируется применение классиками литературы этого оттенка смеха для характеристики и раскрытия подлинной сущности положительных героев. Посредством юмора художнику удастся за некоторыми недостатками в человеке рассмотреть прекрасное, положительное начало, лучшие его духовные качества. В сатире, напротив, за показной внешней позитивностью раскрывается негативная сущность изображаемого явления (человека). Она сочетается с глубиной психологического анализа, со вскрытием эмоционального и интеллектуального склада человека.

Таким образом, суть различия сатиры и юмора выражается в характере критики: в первом случае имеет место особая эмоциональная критика отрицающая, в то время как в юморе критика – утверждающая свой объект в его существе.

Третий тип комического – *ирония* – одна из вторичных форм комедийно-эстетического отношения, которая определяется как особая эмоциональная критика, имеющая «подводное течение». С учетом того, что ирония базируется как на сатирическом, так и на юмористическом типе комедийного отношения, выделяются два ее вида. Сатирическая ирония осмеивает и отрицает сущность подвергаемого критике явления. Юмористическая ирония критикует лишь отдельные его стороны. Она содержит тонкую насмешку, «прикрытую нарочитым утверждением или внешней положительной оценкой явления» [Борев 1957: 153]. Ирония, достигшая трагедийного накала, изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям, называется *сарказмом*. Ирония, сочетающаяся с юмором, называется *комедийный намек*. Он характеризуется как переходная форма иронии, содержащая в себе скрытую насмешку, «которая прямо и открыто разит противника» (Ю. Борев).



2.2. Художественные особенности сатирических и комедийных жанров в балкарской литературе

Проблема формирования сатирических и комедийных жанров в национальных литературах актуальна для научной мысли Северного Кавказа. Основным критерием развития, по мнению исследователей, выступали тесно взаимодействующие традиции фольклора и письменной художественной словесности. Известный фольклорист А. Абдурахманов в статье «Сатирико-юмористический рассказ в системе фольклора и литературы Дагестана и Северного Кавказа» последовательно отслеживает связь сатирических рассказов дагестанской и северокавказских литератур с устным народным рассказом, раскрывает специфические особенности, которые «выражаются в синкретическом единстве его элементов с эстетико-художественными критериями сатирических жанров» [2010: 264]. По справедливому мнению ученого, в качестве художественных средств создания комических ситуаций и сатирико-юмористических образов привлекаются компоненты сатиры устной словесности, подчиненные содержанию, форме и назначению литературного произведения.

Интенсивное развитие балкарской сатиры наблюдается в 60–70-е гг. прошлого столетия. В этот период отмечаются ее исследовательская роль, проникновение в социальную суть изображаемых реалий, глубокое исследование характеров и явлений, подлежащих осмеянию. Мастерами данного жанра выступают писатели Х. Кациев (рассказы «Черный джин», «Кавказские серьги», «У кого нет дел – тот водит собак на водопой»), Э. Гуртуев (сборник рассказов «Белый телефон»), А. Теппеев (сборник рассказов «Шутка шуткой»), которые подвергают эстетической критике социальные и житейские пороки. Национальная сатира указанного периода определяется как многомерное явление, в котором синтезированы традиции народного юмора (чама), восточная классическая традиция и традиции современной сатиры. «Начиная свой путь от восточного анекдота, построенного на бытовом материале, на «одном единственном жизненном противоречии», от драматургического построения (эксцентричности, новеллистичности, диалога) она идет к созданию индивидуализированного, психологически



обоснованного социального характера, достигая этим более углубленного, аналитического исследования современной жизни во всем ее многообразии», – пишет Ф. Урусбиева [1981: 196].

Восприятие комического обусловлено, в первую очередь, этническим менталитетом, традиционным укладом жизни и быта, национальным складом характера, духовным потенциалом, особенностями исторических реалий. Комическое, характерное для одних народов, обусловленное социально-исторической действительностью, национальной спецификой, не всегда свойственно другим. В этом плане интерес представляет творчество комедиографов Ж. Токумаева, И. Боташева, И. Маммеева, Ш. Алиева, в произведениях которых комическое связано с национальной исторической действительностью балкарцев, карачаевцев.

Значительную роль в развитии *жанра комедии* в балкарской литературе сыграл известный писатель Жагафар Токумаев. Его перу принадлежат пьесы «Даража» (Мнимый авторитет), «Ауанала» (Тени), «Жамиля», «Чонай женится» и т.д. Кроме того, относящийся к драме «Ёртен» (Пожар) включает в себя удачные юмористические и сатирические эпизоды и образы.

Талант драматурга (писателя) определяется не только умением тонко выявлять комическое в жизни, но и безошибочно, соразмерно каждому отдельному случаю применять меру смеха – от юмора до сатиры. Выступая как комедиограф, Ж. Токумаев в своих пьесах затрагивает ряд актуальных проблем современности, в частности, проводит художественный анализ духовных и нравственных запросов общества.

Первым пьесам Ж. Токумаева были свойственны однотипность конфликтов, образов, шаблонные решения тех или иных проблем. Конфликты целого ряда его драматургических произведений, как и было принято в период эстетической нормативности, раскрывались как посредством шаржирования или утрирования человеческих недостатков, так и преувеличения достоинств положительных героев.

Однако сам факт создания комедии, умелое сочетание комедийных и драматических моментов в динамично развивающемся сюжете говорит о мастерстве Токумаева-драматурга. Удачные образы комедийных персонажей, критика порока и пошлости в



них – показатель духовной свободы писателя, его творческого потенциала. Драматург, обладающий истинным чувством юмора, обнаруживая комические явления в действительности, подвергает их художественной переработке и создает монументальные сатирические образы и характеры. Глубокое изучение и понимание жизненных реалий и высокое художественное мастерство драматурга в единстве дают свои результаты в литературе (искусстве). «Склонность многих писателей подмечать комическое в жизни и творчески воспроизводить его в своих произведениях определяется не только свойствами их прирожденного таланта, но и тем, что в силу особенностей их мировоззрения они обращают преимущественное внимание на несоответствие претензий и реальных возможностей в людях определенной социальной среды» [Введение в литературоведение 1988: 129].

Пьесы «Мнимый авторитет», «Тени», «Жамиля», «Третья сноха» и другие посвящены семейно-бытовой жизни балкарцев. Ж. Токумаев сумел создать целую галерею достоверных комических типов. При этом автор нередко акцентирует внимание на таких чертах характера, которые уже знакомы по другим его произведениям. Так, к примеру, герой пьесы «Тени» Чонай своими афоризмами подчеркивает духовное родство с Шохаем («Мнимый авторитет»); Кюмюшхан («Тени») напоминает Шахидат («Мнимый авторитет»), но это не дублирование, а дальнейшее развитие и углубление характеров.

Главное действующее лицо комедии «Тени» Чонай часто повторяет: «Я честный человек, не люблю лести», «Я – человек, который всегда любит порядок». Однако за словесным лоском персонажа драматург выявляет его ограниченность и духовную нищету, карьеризм и высокомерное стремление к материальной выгоде, славе.

Невежество, взяточничество, алчность, зависть – вот те человеческие пороки, в плену которых находятся главные герои пьес «Мнимый авторитет» и «Тени». Им противопоставлены Бабун, Харун («Мнимый авторитет»), Айшат, Кезибан («Тени»), которые интеллектуально развиты, деловиты, непримиримо относятся к порочным явлениям в обществе.

По законам жанра, в сатирической комедии не обязательно должны действовать положительные герои. Она, в отличие от

трагедии, драмы, независимо от наличия в ней позитивного начала, способна утверждать и отстаивать эстетический идеал автора.

Ж. Токумаев в комедии «Тени» скуп на положительных героев. Это – Айшат, Кезибан, которые характеризуются с правильными поведенческими нормами. Однако их противостояние с Чонаем носит фрагментарный характер. В такой борьбе положительные герои не могут проявить весь арсенал позитивных качеств.

Каждая конфликтная ситуация в пьесе выделена в отдельную картину (таких картин восемь). От невежественного преподавателя до стихотворца – вот те жизненные ступени Чоная, на каждой из которых его ожидает неудача. В целом же объектами осмеяния Ж. Токумаева являются такие человеческие пороки, как доноительство, подхалимство, духовная нищета, взяточничество и т.п. Можно сказать, что все они конкретизируются в образе Чоная.

В отличие от героев пьесы «Тени», персонажи комедии «Мнимый авторитет» действуют более целесообразно и полнокровно. В образах работников быткомбината Харуна, Бабун, а также сотрудника Министерства бытовых услуг Темирбашева мы видим людей, смело вступающих в конфликт с карьеристом, взяточником Шохаем. Художественного эффекта достигает автор, разоблачая мнимый авторитет главного героя, страдающего манией величия. Авторитет для Шохая определяется карьерным ростом, но вскоре очередное «восхождение» героя пьесы завершается драматически: его снимают с должности директора быткомбината. В финальной части пьесы, как правило, закономерный итог – наказание порока в лице главного действующего лица пьесы и торжество справедливости как неперемненное условие разрешения драматургического конфликта.

Серьезность определяется как неотъемлемое жанровое свойство комедии. Все действия, поступки, намерения главных действующих лиц имеют негативный характер, однако совершаются они вполне осознанно и серьезно. Здесь необходимо отметить главное назначение комедии, которая призвана оказывать воздействие на сознание людей. Важно, чтобы последние осмыслили достоинства и недостатки героев комедии и извлекли из этого для себя выводы.



Эффект «серьезности» как жанровый прием характеристики действующего лица используется как в отношении сатирического, так и комедийного персонажей и выдерживается от начала до конца. При создании сатирического типа основным инструментом становится разоблачение (взаиморазоблачение, саморазоблачение) в форме претензии на значительность. Сатирический эффект достигается в результате удачной попытки драматурга показать внутреннюю пустоту, духовную нищету личности, притязающей на значительность. Если сатирические герои серьезно творят фарс, то комедийные персонажи шутят и смеются серьезно. Каждый из них действует сообразно своему интеллекту, потенциалу духовных, моральных качеств. В поступках комедийных героев нет раздвоенности: они остроумны и наделены возможностью соответственно воспринимать окружающий мир. Сатирические персонажи, напротив (Чонай («Тени» Ж. Токумаева), Шохай («Авторитет» Ж. Токумаева), Кулизар («Деловая Кулизар» Ш. Алиева), Ханифа («В весеннюю ночь» Ш. Алиева), Татлыхан, Мыстыхан («Соседи» Ш. Алиева) претендуют вполне серьезно на благородство, на порядочность, однако все их действия определяются эгоизмом и лицемерием. В данном случае возникает раздвоенность: форма не соответствует сущности. Таким образом, эффект «серьезности» как жанровый прием отражает противоположные содержательные результаты.

Для Шохая, главного героя сатирической комедии «Авторитет» Ж. Токумаева, жизненное кредо заключается в укреплении и росте собственного авторитета. Степень значимости человека определяется, как он думает и верит, уровнем подъема по карьерной лестнице. Основным источником непререкаемого авторитета, по мнению Шохая, является занимаемая им руководящая должность. Будучи директором быткомбината, он с нескрываемым тщеславием вполне серьезно философствует о человеческом бытии, в котором ключевую роль играет авторитет: «Авторитет... Когда человек переходит от маленькой должности к большой, его авторитет также растет. Авторитет – это хорошо. Как соколу нужны крылья, так и человеку – авторитет. Если ты пользуешься авторитетом, то он будет тебя поднимать все выше и выше» (Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.) [Токумаев 1985: 286]. Шохай глубоко убежден, что



его престиж, благополучие всецело зависят от авторитета. Авторитет – эта та площадка, которая является началом старта, чтобы высоко подняться по карьерной лестнице и пользоваться уважением в обществе. В размышлениях сатирического героя выявляется внутренняя суть человека, вырисовывается его психологический портрет. Ж. Токумаев не только акцентирует внимание на одном лишь социальном пороке, уже «закрепившемся в сатирической традиции»: драматург пытается изучить его модификацию на определенном жизненном материале. С этой целью автор посредством монолога своего героя совершает экскурс в его прошлое. Будучи чабаном в колхозе, Шохай не пользовался авторитетом ни среди родных, ни среди знакомых. Даже когда он серьезно заболел, о нем никто не справился. В своих грустных воспоминаниях Шохай сетует на неприметное существование и восторгается своим положением в настоящем: «Где же была раньше моя родня? Когда я работал в колхозе пастухом, никто и за порог мой не переходил. А когда болел два месяца? Никто и не справился о моем здоровье. *(Задумчиво кивает головой. Потом гордо)*. Авторитет... Без него ты ничего не значишь...» [Там же: 289]. Вокруг Шохая крут людей из числа родственников, друзей, желающих оказаться рядом с ним, неумно расширяется. Герой Ж. Токумаева с упоением продолжает размышлять о благополучно сложившейся жизни, о собственной значимости: «Даже из Зылги стали приходить. Значит, мой авторитет виден издалека. Вот это жизнь! Авторитет!..» [Там же: 290].

Шохай, находясь в состоянии эйфории, серьезно задумывается о создании новой семьи, ибо нынешний его авторитет не позволяет по-прежнему испытывать чувство любви к своей супруге («Как-то любовь моя остыла», – признается герой комедии). Новая жена, новый статус, и он должен удивить своих друзей: «Наступит время, когда мои друзья будут завидовать мне с молодой женой» [Там же: 292]. Высокомерный, гордый Шохай, ослепленный своим мнимым авторитетом, набивается к молодой девушке Шахидат.

Прогрессирующая деградация мужа начинает тревожить Халимат. Женщина пытается найти причины, пробудившие в Шохая порочные черты человеческого характера. Показателен диалог Халимат и Бабун:



«Халимат: Бабун, мой муж раньше таким не был. Ты знаешь. Казалось, на свете не было человека покладистее, терпеливее, чем он. А теперь через каждое слово повторяет «Я – директор».

Бабун: Одни из-за должности теряют разум.

Халимат: Из-за чего такое происходит?

Бабун: Все от головы, Халимат, от головы. Это означает отсутствие ума.

Халимат: Он был умным... Ах, мое сердце. Что же со мной будет?» [Там же: 296–297].

Трагедия Шохая заключается в том, что он не следует в повседневности строгим нравственным канонам, не дорожит своим прошлым, не задумывается о будущем, его волнует лишь настоящее время. Он живет и наслаждается своим нынешним положением. («Прошлое безвозвратно ушло. Об этом не следует и говорить. Мне нужно лишь настоящее», – категорично заявляет своей супруге.) Такое отношение к жизни, к судьбам близких людей свидетельствует об узости мировоззрения, предельной ограниченности интеллектуального потенциала, безмерном эгоизме, пошатнувшемся «нравственном» здоровье. Драматургом «диагностируется распространяющийся социальный микроб мещанства, самоутверждения любыми средствами» [Урусбиева 1981: 193].

В целях усиления комического начала автор комедии форсирует развитие событий, в которых динамично раскрывает негативные качества героя. Когда авторитету Шохая начинает угрожать реальная опасность (тому свидетельство – публикация на страницах газеты фельетона, в котором изобличается деятельность Шохая в качестве директора быткомбината), последнего охватывает панический страх потерять свой авторитет, свое положение. Он признается сам себе: «Кажется, мой растущий авторитет упал» [Токумаев 1985: 313]. Шохая одолевают тревожные мысли. В создавшихся сложных для его карьеры и для него лично обстоятельствах он предстает перед нравственным выбором: «Что же делать. Клянусь, я оказался в сложной ситуации. Осталось два выхода. Либо должен сохранить свое достоинство, либо уйти с должности. Что выбрать? (Пауза). Однако, если придется освободить должность, останусь без ничего. Во-первых, потеряю свой авторитет. Во-вторых, потеряю Шахидат. В-третьих, не смогу отомстить



Бабуну, Харуну, преследовавшим меня. Поэтому... (*Задумывается*). Нет, нет...» [Там же: 306].

Как явствует из монолога, Шохая не хватает мужества расстаться с «нажитым в течение долгих лет» ложным, по сути, авторитетом. Он недостаточно наделен интеллектом, чтобы достойно выйти из создавшей трагикомической ситуации. Даже в этот драматичный период его жизни главный герой комедии не предпринимает каких-либо попыток исправить допущенные в жизни, в работе ошибки, осознать серьезность сложившихся обстоятельств. Напротив, совершаемые им порочные поступки набирают обороты: одержимый идеей отомстить своим недругам, он пытается уволить с работы Харуна и Бабуна. Здесь источником комического является глупость. «Комизм глупости выступает особенно отчетливо, когда последняя... претендует на ум, значительность и вес. Глупость – это нелепость, бессмыслица и бесполезность, пытающиеся выдать себя за норму, за авторитет, за нечто, достойное уважения», – отмечает Я. Эльсберг [1957: 156].

Шохай («Авторитет») и Чонай («Тени») – родственные души, сходство которых проявляется в их мнимых возможностях. Шохай в качестве спасительного круга обращается к стихотворчеству, которое, в его понимании, является еще одной возможностью достичь новых высот в жизни: «Э-э, как же будет гордиться наш министр, когда узнает о том, что я стал поэтом. «Один из директоров стал поэтом», – скажет он на большом собрании. Подожди, подожди... Для моего нового авторитета открывается новая дверь (*Начинает писать*)» [Токумаев 1985: 310].

Внезапно загоревшийся склад – это недоброе знамение для Шохая, провал всех его порочных идей. Лишь в финальной части комедии герой Ж. Токумаева осознает собственный крах, крах авторитета: «Эх, до чего же довело мое безумие. Авторитет мой оголился как дерево после града» [Там же: 325]. На фоне случившихся событий у Шохая происходит прозрение, которое является заключительным аккордом в его карьере.

В качестве дополнительного жанрового компонента в национальной комедии используется сон. Так, главному герою «Авторитета» снится, как с его головы падает в грязь шапка, что символизирует крах карьеры в скором времени.



Аналогично складывается судьба героини сатирической комедии карачаевского драматурга Ш. Алиева «Деловая Кулизар». Для Кулизар характерна страсть к наживе. И не только. Будучи заведующей складом, она активно занимается подпольной торговлей импортным товаром. Круг людей, кому молодая женщина доверчиво реализует дефицитные вещи, строго избирателен: Джумук Токаевич, Махмуд Михайлович, Клара Изакиновна, каждый из которых занимает ответственные должности. Связь с чиновниками, по мнению Кулизар, гарантирует ей стабильное пребывание в должности заведующей и уверенно заниматься спекуляцией. В конце пьесы героиня разоблачается в своей незаконной деятельности. Посредством острой сатиры Ш. Алиев выявляет и подвергает критике такие характерные для современного общества пороки, как чванство, лицемерие, алчность, угодничество.

Справедливы рассуждения исследователя комического и сатирического жанров Н. Федя: «Сатира отражает мировоззрение автора, степень его развития или невежественности, она должна стоять на общественной почве, бичевать «общественные пороки». Поэтому сатира не может не быть страстной, даже несколько фанатичной. Она направляет свое острие не на прошлое (историю), а на современность и в особенности бичует те черты настоящего, которые подрывают веру в будущее» [1978: 101].

Бичеванию «общественных пороков» настоящего способствуют такие жанровые компоненты комедии, как карнавальность, песенность. В сюжетную основу многих балкарских пьес вкрапливаются обрядовые явления, в которых отражается культура народа, его ментальность, самобытность.

Так, в национальной комедии значительное место отводится свадебным обрядам, народным торжествам, которые, как правило, сопровождаются исполнением песен. К примеру, в комедии И. Маммеева «Айлыкь турмала» (Ранние редиски) посредством карнавального действия освещается национальный свадебный обряд, который условно делится на несколько этапов. Первая часть – умыкание невесты – остается «за кадром», однако процесс примирения «похитителей» с родителями девушки освещается в песенно-игровой форме. Для усиления комического



эффекта драматург вводит поэтизированную речь действующих лиц, причастных к похищению невесты:

Анзор: Ой, добро вашему дому!

Узнав, что мы сотворили (содеяли),

Не прогоняйте нас.

Башир: Простите вы нас,

Мы сегодня совершили шалость (озорство):

Вашу дочь повели

Туда, куда она желала сама.

На это отец похищенной невесты Мотай отвечает с чувством юмора: «Что поделать! Если не заблудились, нет беды» (Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.) [Маммеев 2003: 116].

Второй этап – подготовка к праздничному тою (мероприятию). Действующие лица: Раузат, Башир – наделены функциями главных ведущих празднества:

Оба вместе:

Слушайте, слушайте,

Поймите все правильно.

Сегодня у нас празднество –

Невесту вводим в дом.

Давайте петь и танцевать,

Невесту поздравлять.

Теперь откроем занавес,

И убежим отсюда.

(Открывается занавес, на сцене начинается праздник, девушки и парни танцуют) [Там же: 118].

Третье, основное действо в свадебной церемонии, – ввод невесты в дом жениха и знакомство ее с родственниками мужа – совершается на фоне исполнения традиционной обрядовой песни «Орайда жыр» (Песня Орайда), которая изобилует благопожеланиями новобрачным.

Атмосфера карнавальности сохраняется на протяжении всей комедии. Выступления участников карнавальной игры сопровождаются различными развлекательными действиями. В частности, одному из действующих лиц – Азнору – отводится роль шута. Он



перевоплощается в широко распространенный в народе традиционный образ гепчи (ряженный), который обладает такими качествами, как остроумие, находчивость, способность к импровизации.

Как видно из сюжета, в основе карнавальности – празднично-смеховое начало, характерное для истинной комедии. И вместе с тем она, как неотъемлемое свойство комедии, предназначена для выявления и осмеяния порочных явлений. Так, И. Маммеев посредством карнавальной игры подвергает жесткой критике такие изъяны в человеческом характере, как невежество, лживость, алчность. Драматург не увлекается развлекательными действиями героев комедии, напротив, его отличает способность иронично взирать на человеческие слабости. В центре внимания действующих лиц комедии – ранние редиски, неведомо как оказавшиеся в комнате невесты, под кроватью новобрачных. Они как источник всеобщего волнения порождают недоразумение и становятся предметом различного рода инсинуаций. Спонтанно рождается мысль, что на молодую семейную пару навели порчу. Об этом уверенно и безапелляционно заявляет подружка невесты Раузат: «Никто просто так не оставит в комнате невесты под ее кроватью ранние редиски. Навели порчу!» [Там же: 128]. За помощью обращаются к местному эфенди Мерке, который предлагает для снятия порчи принести в жертву белую и черную курицы. Для сельской сплетницы Жамилят, которая также активно принимается за дело, необходимо предоставить другое средство для заговора от порчи: отрез дорогой ткани. Однако всех разоблачает Маржан, свекровь Ариубы: это она кинула через открытое окно в комнату невесты пучок ранних редисок. Жертвами комической ситуации становятся и Мерке, и Жамилят, которых также вовлекают в стихию карнавального действия:

Азнор, Башир, Алик поют и танцуют. На голову Азнора надевают шапку ряженого, в руках он держит кнут (плетку) из войлока, сначала сам танцует, потом выводит двоих.

Башир:

Редиски, редиски, ранние редиски,

Они еще находятся здесь.

Они уличили Мерке во лжи.

(Мерке тихо заходит).



Мерке. Вы меня звали?

Раузат:

Редиски не заколдованы,

И ты остался без кур.

Мерке: Вы смеетесь? Зря смеетесь. С порчей не шутите. Порча – это...

Оставьте, меня ждут, в моей помощи нуждаются многие...
(*Уходит*).

Азнор:

Редиски, редиски, ранние редиски,

Вот они еще здесь.

Опозорили Жамилат

(*Жамилат заходит ...*)

Жамилат:

Оставьте, не сваливайте все на меня.

Раузат все сотворила.

Ой, вы не знаете, какая она нехорошая.

Раузат:

Согласна. Все сотворила Раузат.

Оставьте все. Теперь будем танцевать.

Азнор (Потанцевав немного, сняв шапку ряженого):

Достаточно, друзья, теперь завершим.

Поздравим с новыми, красивыми традициями.

И впредь будем устанавливать новые традиции,

Следуя своему времени.

Редиски, редиски, ранние редиски,

Красивые кудри у девушек.

Пусть будут счастливы присутствующие,

Которые смотрели нашу игру [Там же: 142–143].

Песня как синкретичный жанр выполняет множество художественных задач.

Песенность как один из элементов комедии отмечается в творчестве национальных комедиографов. Наряду с драмами на бытовую тему драматурги создают и лирические комедии, основу которых составляет народная песенно-музыкальная культура. Как



верно отмечает исследователь башкирской драматургии Р. Ахмадиев, «комедия, несмотря на устойчивость, традиционность ее структуры ...осваивает приемы и средства фольклорной эстетики» [2003: 148].

Обращение к песенному творчеству свидетельствует о стремлении к художественному осмыслению тенденций современности, к композиционной оригинальности. Актуальные проблемы нравственности, общественного долга, общечеловеческих ценностей освещаются в новом ракурсе, и каждый раз музыкальный фон усиливает комическое начало.

Как показывает анализ, песенность в балкарской комедии – это неотъемлемое ее свойство, присущее произведениям Ж. Токумаева, И. Маммеева. Обращение к фольклорным истокам комедийных форм – к поэтическим жанрам ийнарам (песням-частушкам), айтышам (песням-сказаниям), в которых изначально определялись элементы драмы и театра, – характерная черта национальной комедиографии. Так, действие в комедии «Жамиля» Ж. Токумаева сопровождается песнями в дуэтном исполнении. В драматургический сюжет органично вписываются известные народные песни-частушки, ийнары «Эшиклени ары бир ач» (Открой двери), «Сазым ойнай, бар ойнай» (Играй, играй, мой саз), «Алсам, аллай къызыны аллыкъма» (Если женюсь, то на такой девушке...). В комедию вводятся и современные частушки, созданные на злобу дня. Так, в исполнении одного из героев комедии Марата – звучит песня, в которой зеркально отражаются характерные для общества изъяны, пороки периода советской эпохи:

*Иги товар келгенди деп,
Къууанып барырса,
Тюкенчи ахлунг болмаса,
Къурлай къалырса.*

*Мен окъургъа киреме деп,
Махтанып айтырса,
Хуржунунг къалын болмаса,
Ызынга къайтырса.*

*Уста дохтур келгенди деп,
Чапханлай жетерсе,*

За хорошим товаром
Ты с радостью побежишь.
Если продавец не родственник,
Останешься без ничего.

Я поступаю на учебу,
Ты с гордостью заявишь.
Если карман твой пуст,
Вернешься обратно.

К лучшему доктору
Бегом побежишь,



*Къулагъым ауруйду десенг,
Тишсиз къайтырса.*

*Иги жаиша барама деп,
Эрге чыгъарса.
Чагъыр шеша башынга тийсе,
«Мама» деп жилярса.*

*Иги къызны тапханма деп,
Къууанып алырса,
Сатыу-алыугъа бир кетсе,
Къатынсыз къалырса.*

Если ухо у тебя больное,
Вернешься без зуба.

За хорошего парня (якобы)
Замуж выйдешь.
Получив по голове бутылкой
водки,
Заплачешь «Мама».

Встретив хорошую девушку,
С радостью на ней женишься.
Как уедет на базар,
Без жены останешься.

[Маммеев 2003: 335–336]

Наличие музыкальной составляющей в повествовательной ткани, вкрапление в контекст драматического действия карнавальской игры создают эффект всеобщего веселья, служат воплощению комического в более полном объеме. В них содержится ирония, сатира. Карнавальность, песенность как элементы комедии способствуют расширению жанровых границ, выявляют этническую самобытность, отражают празднично-смеховую культуру народа.

2.3. Художественные и языковые средства отображения комического в драматургии Ж. Токумаева, И. Маммеева

Творческая манера драматурга (комедиографа, сатирика в частности) связана с выделением, преувеличением и заострением наиболее существенных специфических и всеобщих черт подвергаемого критике социального явления. Обращение писателей к гиперболизации как важнейшему художественному средству – одно из необходимых условий при создании комических ситуаций и характеров.

В комедийном, сатирическом произведении заострению и сознательному преувеличению могут быть подвергнуты и характер,



и обстоятельства, и детали, которые в свою очередь являются своеобразными средствами отображения комического в действительности.

Гиперболизация как яркая эстетическая черта характерна и для национальной балкарской драматургии, в частности, комедий Ж. Токумаева «Авторитет», «Тени», «Чонай женится». Комедиограф, используя традиционные художественные средства, создает образы карьеристов, бюрократов, хвастунов, раскрывает сущность таких общественно вредных явлений, как взяточничество, доносительство.

Пьесы Ж. Токумаева насыщены неординарными комедийными обстоятельствами, ситуациями, в которых обнажаются типические черты сатирического комедийного героя. Так, в самом начале комедии «Тени» драматург заостряет внимание на образе девушки Кюмюшхан, которая пытается поступить в институт. Сцена приема вступительного экзамена по литературе вызывает у читателя (зрителя) душевный смех над слабостями и недостатками действующих лиц:

Кюмюшхан: Лермонтов написал много поэм. Одна из них «Евгений Онегин».

Чонай: Ха-ха-ха.. Это не он написал, бестолковая. «Евгений Онегин»...написал Лев Толстой.

Кюмюшхан: Ха, верно. Я ошиблась. Лермонтов написал другую поэму «Диммо» (Глупый)

Чонай: Ты сама глупая. Наверное, «Демон»?

Кюмюшхан: Ха, «Демон». Кроме этого...(Молчит)

Чонай: Что кроме этого? Скажи, красавица, чем ты занимаешься дома?

Кюмюшхан: Вязала платки.

Чонай: Отвечай на второй вопрос, первый ты не знаешь.

Кюмюшхан: Второй вопрос о классиках восточной литературы.

Чонай: Хорошо. Легкий вопрос. Отвечай. (*Кюмюшхан молчит.*) Что, и на этот вопрос ты не сможешь ответить?

Кюмюшхан: Восточных классиков было много...

Чонай: Говори. Кто они? (*Кюмюшхан молчит.*) Кто такой Омар Хайям?

Кюмюшхан: Омар в нашем колхозе бригадир, а Ахию я не знаю (Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.) [Токумаев 1985: 190–191].



В приведенном диалоге драматургу удастся выпукло и зримо изобразить героев с характерными для них недостатками, объясняемыми особенностями их внутреннего мира.

В пьесе «Тени» проблема поступления в высшие учебные заведения рассматривается как частный мотив, в котором преувеличены не только определенные черты характера человека, но и обстоятельства. К примеру, один из персонажей комедии – Конакбий – в течение двенадцати лет безуспешно пытается поступить в институт. Причина его неудач заключается не в том, что он не обладает знаниями, а в том, что усердно скрывает, что его отец работает заготовителем.

Драматург заостряет внимание на тех доминантах человеческого характера, которые критически изобличаются и подвергаются сатирическому осмеянию. К примеру, в комедии «Чонай женится» невежество, духовная нищета Кюмюшхан и Чонай высмеиваются в очередном диалоге:

Чонай: Ничего, дорогая. Песня, спетая тобой, будет звучать красивее, чем известная симфония Белинского.

Кюмюшхан: Как? Белинский? Разве он был композитором?

Чонай: Пах, я ошибся, будучи пьяным. Хотел сказать Достоевский [Там же: 201–202].

Зачастую драматург излишне привержен гиперболизации, что отражается на восприятии комической ситуации: желание рассмешить читателя порождает искусственную комичность. Так, в упомянутой комедии рационально и схематично выстроен образ Конакбия. Причина его жизненных неудач кроется в непонимании общественных обстоятельств. Преданный делу коммунизма, он столь долго носил траур по почившим партийным лидерам, что затянул с устройством своей личной жизни. В разговоре с Зухрой Конакбий сетует на свою судьбу:

Конакбий: ...У меня была любимая девушка Зухра. Краше ее никого не было. Наша любовь была крепка. Когда мы готовились к свадьбе, умер один родственник, и ее отложили. Спустя немного времени скончался еще один родственник. А через некоторое время неожиданно умер Брежнев... Леонид Ильич.

Год спустя, когда мы с Зухрой собрались идти в ЗАГС, скончался второй генсек – Черненко. Пока горевали, умерла Индира



Ганди... Глава Индии... (*Плачет. Достает из кармана носовой платок и вытирает слезы*). Танзиля, извини, я такой человек. Когда умирают руководители, я сильно горюю. Мне кажется, будто приближается мой черед [Там же: 150–151].

В отличие от наивной и жалостливой Зухры, проникнутой вниманием к грустной истории несчастного мужчины, бойкая Куртхажан с насмешкой воспринимает его исповедь.

Куртхажан (Конакбию): Иди, несчастный, к доктору и обследуй голову.

Конакбий: Сестра, ты не играй моей головой. Я – коммунист.

Куртхажан: Нашел чем хвастаться... [Там же: 151].

Последний эпизод призван балансировать комедийную ситуацию, придать ей правдоподобие.

Наряду с гиперболой для комедиографов весьма значимым является прием гротеска как высшей формы комедийного преувеличения и заострения, придающей фантастический характер создаваемому образу. «Характерным признаком гротеска является не только нарушение границ правдоподобия, но и появление условности в изображении хотя бы некоторых черт явления и, что особенно важно, выход образа за пределы вероятного, деформация образа» [Борев 1957: 212–213]. Посредством гротеска действующее лицо наделяется преувеличенно яркими чертами, что в свою очередь способствует выявлению внутреннего содержания, сущности социально-нравственных пороков.

Гротеск имеет не только сатирическую, но и юмористическую направленность. В этом аспекте определенный интерес представляет все та же комедия «Чонай женится» Ж. Токумаева, в которой комедийное преувеличение достигается разными способами. Драматург выделяет и заостряет в каждом отдельном случае и словом, и действием главное в характере того или иного персонажа, чтобы полнее показать комизм героев и ситуаций. Например, у Чоная – это бахвальство, у Куртхажан – острословие и бойкость, у Тулпарбий – решительность и одержимость.

Центральным героем комедии является Чонай, молодой человек с богатым криминальным прошлым. В постперестроечные годы он приобретает статус «нового» человека – бизнесмена. Чонай пытается создать представление о своем якобы огромном



значении и положении в обществе, связях, невероятных возможностях, что выражается в его речи. В диалоге с Зухрой представления героя о предстоящей свадьбе выходят за границы его возможностей, придавая событию поистине глобальный масштаб: «Я договорился с друзьями: часть свадьбы сыграть в Нальчике, потом – во Франции и завершить ее на Гавайских островах» [Токумаев 1998: 156].

Телефонный разговор героя – свидетельство его безмерных амбиций и показной деловитости: «Алло-о! Да... Приехали гости из Франции? О, если это так, скоро буду! (*Кладет телефон на грудь*). Танзиля, нам даже не дают поговорить. Я открываю совместно с французами предприятие, президент Франции прибыл и ждет меня...» [Там же: 156–157].

Главной чертой характера Чоная, определяющей все его поступки, является стремление к богатству. Для полного счастья, так думает он, необходимо жениться на красавице Танзиле. Получив отказ девушки, он пытается похитить ее. Чонаю противостоит некая Куртхажан, также жаждущая богатства и положения в обществе. Увидев в главном герое комедии перспективного мужа, она замышляет стать его женой. Хитроумной женщине удаётся достичь поставленной цели. Комедийная борьба переходит в драматическую: Чонай, измученный противостоянием с нежеланной невестой, терпит поражение. Драматург убеждает читателя (и зрителя), что и Чонай, и Куртхажан – родственные натуры, и потому остаются вместе. Каждый здесь получает по заслугам: ведь комедийному жанру «свойственна категория *веселого... обмана*. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы» [Теория литературы 2007: 411].

Как справедливо писала критика, все гротескно созданные образы имеют под собой реальную основу (Исключение в этом плане составляет надуманный образ бывшего партийного функционера Колакбия).

Не все персонажи в комедии художественно равноценны. Например, фигуры двух телохранителей – Кероха и Кылыча – не несут идейно-эстетической нагрузки. Образ единственной «перспективной» невесты в окресте Танзили остается схематичным:



драматургу не удалось показать характер девушки со всеми психологически убедительными аспектами.

Комедийный характер – одно из самых значительных средств воплощения комического, важнейшая форма его концентрации. По поводу того, какими же особенностями должен обладать комический персонаж, теоретик комедии Н. Федь заметил: «Он должен быть собирательным, типизированным, обобщенным... «перегруженным», «преувеличенным». В противном случае он будет похож на «обыкновенного человека» и превратится в плоскую копию отдельного человека» [1978: 73].

В своих пьесах Ж. Токумаев создает собирательный образ современника, в характере которого сконцентрирован большой арсенал негативных качеств. Так, карьеризм, мнимый авторитет Шохая («Авторитет») органически сочетается с подхалимством, угодничеством и эгоизмом Чоная («Тени»). Драматург, рисуя различные грани лжеавторитета, изображает его различные модификации, различные формы проявления.

Немаловажную роль в решении одной из сложных задач комедииографии – «создание комического характера в комедийной ситуации» [Ахмадиев 2003: 63] – играет прием разоблачения (взаиморазоблачения, саморазоблачения) персонажа. К примеру, главное действующее лицо комедии «Тени» Шохай, занимая руководящую должность, лишен способности объективно воспринимать окружающую его действительность. Он не представляет себе истинное положение дел на подведомственном ему производстве, что вызывает волну возмущения со стороны подчиненных. Ослепленный манией величия, одержимый тщеславием, он неадекватно реагирует на объективную критику работников быткомбината. Наступает момент разоблачения главного героя комедии: на коллективном собрании работа Шохая подвергается жесткой критике. В этой сцене наглядно проявляется типичная черта бюрократа – отрыв от реальной жизни, неумение и нежелание считаться со здоровой критикой, с инициативой коллектива. Действия Шохая алогичны, лишены связи с истинным положением дел, ибо высший авторитет для него – он сам.

Герой комедии приблизил к себе людей, профессионально несостоятельных, стремящихся извлечь выгоду из своего положе-



ния, укрепить свое положение за счет государственного добра. Союз Шохая с такими, как Конгурбий, Сохта, не имеет прочной духовной основы. В них совершенно отсутствует чувство взаимной помощи, истинной дружбы. С целью развенчания отрицательных персонажей драматург создает непредвиденные обстоятельства. Так, в драматической ситуации пожара на складе каждый бросает огульное обвинение в адрес других действующих лиц, подозревая их в содеянном. Посредством взаиморазоблачения писателю удастся выявить подлинную природу каждого из персонажей. Весьма эмоционально изображается сцена допроса следователем подозреваемых в поджоге:

Следователь (Обращается к Шохаю и Конгурбию. – А.С.):
Склад поджег кто-то из вас двоих.

Конгурбий. Меня это не касается, товарищ следователь... Я... Я...

Шохай (Конгурбию): Подожди, родной, отказываясь от поджога, ты хочешь все свалить на меня?

Конгурбий: Разве я тебя подозреваю? Следователь считает одного из нас преступником. А я не поджигал склад.

Шохай: Выходит, поджег я. Так?

Конгурбий: Наверное, так!

Шохай (Плунув в лицо Конгурбия): Бессовестный!

Конгурбий: Прекрати, Шохай. Ты сам бессовестный. Склад поджег ты.

Шохай: Вот аферист!

Конгурбий: Ты как директор толкаешь меня в огонь, а сам хочешь остаться ни при чем. Нет, Шохай, я тоже хочу жить. Если не ты поджег склад, зачем меня заставлял давать взятку следователю?.. [Токумаев 1985: 322].

Взаиморазоблачение как эффективное средство воссоздания сатирического и комического активно используется и карачаевским автором Шахарбий Алиевым. В комедии «Соседи» дружеские отношения двух соседок: Татлыхан и Мыстыхан – в одночасье приобретают характер враждебных. Возникшая на бытовой почве ссора между двумя женщинами облекается в форму взаиморазоблачения:

Татлыхан: Ай, чтоб ты попала в ад!.. И двор твой, конечно, будет недобрым. Добро нажито нечестным трудом...



Мыстыхан: Ах, я бедная! Как полуживого называют дураком, так и ты нас шабашниками обзываешь?

Татлыхан: Чтоб ты, бессовестная, разбилась. Думаешь, не знают, как вы машину приобрели, собачьи шабашники...

Мыстыхан: А вы как построили свой дом? Бесстыдная, об этом не только мы, все село знает. Или что привозит каждый вечер на машине твой волчеглазый муж? Думаешь, ничего не знаем? (Подстр. пер. – А.С.) [Алиев 1991: 51].

В обеих комедиях, по сути, терпят поражение все отрицательные персонажи, поскольку в ходе столкновений они саморазоблачаются, выявляя все больше своих порочных качеств.

Наряду с взаиморазоблачением применяется прием саморазоблачения персонажей. «Применение комедийного саморазоблачения требует от комедиографа особой осторожности, точности и поэтического чутья, в противном случае этот прием вырождается в немотивированную декларацию персонажами собственной подлости, что ведет к художественной фальши», – пишет Ю. Боров [1957: 222].

Главные действующие лица комедий «Тени» и «Авторитет» наделены цинизмом и лицемерием, – и в словах, и в действиях. Так, комедия «Авторитет» начинается с монолога Шохая, в котором он с нескрываемым восторгом рассказывает о том, как добился для себя авторитета: «Меня зовут Шохай. В селе меня знают и стар, и млад. Да, это так. В позапрошлом году работал на складе. Признаюсь, жил неплохо. Но меня стали преследовать нечестивые ревизоры, и, как крысы выживали из нор мышей, так и они меня выгнали с работы. Но, знаете, у меня много друзей. Да они сами не простые люди. С их помощью я устроился в магазине, однако и там меня ревизоры не оставили в покое. Да и вообще, почему их советская власть не сокращает? Из-за них мне пришлось уйти из магазина. Но все это было к лучшему. Видите вот этот портфель? Теперь меня подняли еще выше. В селе назначили директором быткомбината. Спасибо друзьям. Поддерживают меня. Понимаете ли, что это значит? (Смеется). Как не понимаете? Авторитет... [Токумаев 1985: 286].

Читатель сталкивается с иронической формой саморазоблачения, которое здесь становится остро действующим комедийным средством.



Герои Ж. Токумаева, внешне соблюдая общепринятые нормы и приличия, являются носителями отрицательных черт, совершают аморальные поступки. Они представлены как лицемеры, прикрывающиеся показной добродетельностью, законопослушанием, ложной порядочностью, мнимым авторитетом. Речь Чоная изобилует репликами: *«Мен не заманда да низамны суюген адамма»* – *«Я всегда любил порядок»*; *«Мен ёмюрде терс айтмаучума»* – *«Я никогда не говорю неверно»*; *«Акъылсыз адам болады жанишакъчы»* – *«Безумный человек бывает болтливым»*; *«Адамны бети бла ичи бир кибик болмайды»* – *«У человека не всегда внешность соответствует внутреннему миру»*; *«Мен кертисин айтама, кёзбаучу адам туююлме мен»* – *«Я говорю правду, я – не лицемер»*; *«Мен ултхалагъа сатылыучуладан туююлме. Мен къыралны ишин толтурама! Мени ултха ал деп салмагъандыла...»* – *«Я на взятки не поддаюсь. Я выполняю государственную работу. Меня назначили не для получения взяток»* и т.д. Из вышеизложенного следует, что герой комедии мнит себя честным, порядочным человеком.

Для современной балкарской комедии весьма характерен разлад между внешней (показной) значительностью, претензиями таких, как Чонай, Шохай, и их никчемной внутренней сущностью. Присущее подобным персонажам несоответствие их подлинной сути и стремления показаться добропорядочным человеком составляет основу комедийного конфликта в целом.

Таким образом, драматург посредством выделения и заострения доминирующих в их характерах качеств создает многогранные сатирические образы, отслеживает различные модификации их качеств. Герои комедии: бюрократы, карьеристы, анонимщики, взяточники – получают четкую социальную характеристику. В каждом из них заложен определенный потенциал негативных качеств, которые активно проявляются в быту, в работе и других сферах деятельности. Эти персонажи, изображенные локально, вместе создают собирательный сатирический характер. Чонай, Шохай и подобные – люди ограниченные, с узким кругозором, неразвитым вкусом, безразличные к интересам общества. Они зачастую страдают манией величия, одержимы идеей достижения непомерных эгоистических целей.



В качестве дополнительно действующего средства сатирической характеристики драматург активно прибегает к определенным предметам и деталям, которые усиливают эффект «серьезности», способствуют выявлению характера главного действующего лица. Так автор активизирует функцию детали, вырастающей до образа, – портфеля, который нередко мелькает в частых ремарках: «... *портфель ставит на стол*»; «*С портфелем возмущенно уходит*» [Токумаев 1985: 286, 292]. Портфель как символ чина и власти фигурирует и в портретной характеристике Темирбашева, который сменяет Шохая в должности директора быткомбината: «*Достав из портфеля бумагу, передал ее Шохая*» [Там же: 286, 292]. В другой комедии «Чонай женится» Ж. Токумаева художественными функциями наделен кейс с деньгами как неперенный атрибут состоятельного бизнесмена – «нового балкарца».

В целях усиления комической ситуации драматург использует символику чисел. Так, приказ, в котором сообщается об освобождении Шохая с занимаемой должности директора быткомбината, отмечен номером тринадцать, что ассоциируется с провалом героя.

В качестве эффективного средства сатирического и юмористического изображения комических характеров и ситуаций используется комедийное иносказание. Обращает на себя внимание своеобразная художественная ономастика в комедиях национальных авторов. Драматурги, не нарекая персонажей полноценными именами, создают сатирические клички (Сохта, Конгурбий («Авторитет» Жагафара Токумаева), Мыстыхан, Татлыхан («Соседи» Шахарбий Алиева)) или в комедийном ключе осмысляют фамилии персонажей: Кынгырбашева, что означает кривоголовая, Тюзбасаров – шагающий правильно, Бермезов – не дающий, Жюнбермезов – не дающий шерсть, Малбермезов – не дающий скот («Тени» Ж. Токумаева), полковник Нохтабаов – принимающий подарки, Эльдар Сатылмазов – непродávающийся, Куртхажан Катытутмазова – крепкодержавшая («Чонай женится» Ж. Токумаева).

Прием использования «говорящих» имен, как отмечает Х. Баков, также характерен и для кабардинской комедиографии, в частности, для творчества известного писателя Б. Утижева [2010: 179].



Фамилии и имена действующих лиц комедий соответствуют поступкам, стилю речи и служат дополнительным штрихом к их характеристике. Так, определенный интерес представляет эпизодический персонаж Конакбий Тюзбасаров («Тени» Ж. Токумаева). Показательна сцена вступительного экзамена:

Чонай... (Поглядывая на экзаменационный лист Конакбия): Как твоя фамилия? Тюзбасаров... Ыхы-ы-ы... Ты правильно думаешь, Тюзбасаров. Так, ты сам на себя надеешься?

Конакбий: Да. В жизни свою дорогу хочу проложить сам. Павел Корчагин, будучи незрячим и больным, ни у кого помощи не просил. Я тоже хочу жить как он. Своим трудом [Токумаев 1985: 192].

Фамилия другого действующего лица — Бермезов — также служит дополнительным «комментарием» его интеллекта:

Чонай: Из какого ты рода?

Кушбий: Из Бермезовых.

Чонай (нахмутив брови): Из Бермезовых?... Ха, из Бермезовых. Фамилия у тебя неважная, какие же у тебя знания?

Кушбий: На первый вопрос я не отвечаю.

Чонай: Тогда отвечай на второй вопрос.

(*Кушбий молчит*) [Там же: 194].

Речевая характеристика — точное изобразительное средство, способствующее «отстранению» драматурга от своего героя. Он может каждому персонажу вкладывать в уста индивидуализированную, присущую лишь ему одному речь. Лексический диапазон действующего лица, особенности стиля речи, интонации — все это создает отчетливое представление об облике, социальном статусе, профессиональной принадлежности, интеллектуальном и духовном потенциале.

Для достижения комедийного эффекта Ж. Токумаев нарочито насыщает речь действующих лиц иноязычными словами, что приводит к возникновению внутреннего языкового стилистического контраста, к стилистическому столкновению слов русского и балкарского языков. Так, в комедии «Тени» речь Кюмюшхан изобилует русскими словами:

Кюмюшхан: Редактор сенмисе?

Къушбий: Олтуругъуз... Менме редактор.



Кюмюшхан: Фельетон писать этерге керекди.

Къушбий: Не болгъанды?

Кюмюшхан: Эрим къойгъан этгенди. Аны къуллугъундан да, партиядан да, профсоюздан да чыгъарып, фатардан да къыстаргъа керекди... пайнатна!

Къушбий: Да.

Кюмюшхан: Аны бир далыгъы нету. Фельетон и все. Мен аны так не оставляю, клянус. Мен аны республикадан жалан аякъ къа-чарча этерме.

Къушбий: Кесинги сууут, Кюмюшхан.

Кюмюшхан: Угъай, сууутурукъ туююлме, аны ответствен-ности тартахынчы. ЦК-гъа пойду, сиз фельетон жазмасагъыз.

Къушбий: Да сени эринги барыбызда таныйбыз. Ол ахишы адамды.

Кюмюшхан: Хы, мужчина мужчинаны къоруулап башлагъан-сыз... Не выйдет! Аны юсюнден бу эки кюнде фельетон чыгъарма-сагъыз, сизни да под суд берликме, пайнатна? Сау къал».

Кюмюшхан: Ты редактор?

Кушбий: Садитесь. Я редактор.

Кюмюшхан: Надо написать фельетон.

Кушбий: Что случилось?

Кюмюшхан: Меня бросил муж. Его надо снять с должности, исклю-чить из партии и профсоюза, выгнать из квартиры. Понятно?

Кушбий: Да.

Кюмюшхан: В этом я не вижу никакого «да». Фельетон и все. Я его, клянусь, так не оставляю. Я заставлю его бежать из респу-блики босиком.

Кушбий: Успокойся, Кюмюшхан.

Кюмюшхан: Не успокоюсь, пока не призову его к ответствен-ности. Пойду в ЦК, если вы не напишите фельетон.

Кушбий: Все мы знаем твоего мужа. Он – порядочный человек.

Кюмюшхан: Ха, мужчина защищает мужчину. Не выйдет!

Кюмюшхан: Если в течение двух дней не напишете о нем фелье-тон, то и на вас подам в суд, понятно? До свидания [Там же: 238].

Эффект употребления чужеродных слов связан с тем, что они произносятся на балкарский лад («пойнатна» – понятно, «киля-нусь» – клянусь, «головамы морочить этме» – не морочь голову и



т.д.) и необычное их звучание вызывает смех. Иноязычные вкрапления в речевой характеристике отражают человеческую сущность, социальный опыт действующего лица.

Помимо комедийного столкновения слов, в пьесах Ж. Токумаева наблюдается стилевой конфликт различных слоев родного языка. В качестве традиционного художественного средства комедийной обработки жизненного материала драматургом используется комедийный контраст, выраженный в стилистически-языковом противопоставлении.

К примеру, рассмотрим сцену выступления на собрании одного из персонажей комедии «Авторитет» Сохты, речь которого насыщена нелепыми выражениями, что усиливает эффект комичности. Выступление Сохты часто прерывает Шохай. Последний своими замечаниями подправляет фиктивный доклад выступающего о мнимых достижениях управляемого им быткомбината:

Сохта: ... (къагъытланы кёзлерине тутуп, жётел этип, тамагъын да ариулап, окъуп тебирейди): Былтыр бла демлешидиргенде, бизни комби...

Шохай: Демлешидиргенде угъай, тенглешидиргенде болур.

Сохта: Алаймыды... Хы, алай, ушай... тенглешидиргенде, бизни кабинетибиз улуу айныгъан...

Шохай: Сохта, ашыкъгъан этме. Кабинетибиз угъай, комбинатыбыз.

Сохта: Ай, ант зетмесин, иги кёрюнмейди... комбинатыбыз иги айныгъанды (Шохайгъа къарап). Тюзмю айтама?

Шохай: Тюздю, тюз. Бардыр.

Сохта: Ыхы... къалайда тохтагъанем? ...Хы, былайда... Ол зат бизни зангы трахтирибизни башчылыгъы...

Шохай (выразы болмай): Ашыкъмай айт, Сохта, ашыкъмай. Не трахтир хапарды ол?

Сохта: Да мында алай зазылгъанды сора уа. (Къагъытларына эниклеп къарайды.) А-а, зангылгъан этхенме... кецхинлик... трехтирибизди. Ол зат бизни зангы трехтирибизни башчылыгъы бла болгъанды. Шохай Къурттаевич бизге келгенли...

Шохай (ачыуланым): Кырттаевич!..

Сохта: Да, мен да алай айта ушайма да!.. Шохай Кырттаевич бизге келгенли, кабинет... комбинатыбыз заныап, планларыбыз да...



Шохай: Тохта, Сохта, тохта. Сен ашыкъма. Ненча кере айтырга боллукъду. Занишан туююлду, жашнап, ангылаймыса. жашнап!»

«Сохта (держа бумаги перед глазами, покашливая, прочистив горло, начинает читать): Пospорив с прошлым годом, наш комби...

Шохай: Не поспорив, а сравнивая, наверное.

Сохта: Так что ли? ... Ха, так, сравнивая, наш кабинет развивался...

Шохай: Сохта, не спеши. Наш комбинат, а не кабинет.

Сохта: Ай, черт побери, плохо вижу, наш комбинат хорошо развивался (*посмотрев на Шохая*). Правильно говорю?

Шохай: Правильно, правильно. Продолжай.

Сохта: Аха...где же остановился? Ха, вот здесь... А это под руководством нового трактира...

Шохай (недовольно): Не спеши, Сохта. Что за трактир?

Сохта: Да здесь так написано (*Внимательно смотрит на бумаги*): А-а, я ошибся, извиняюсь – директора. Это осуществилось под руководством нашего нового директора. С тех пор, как пришел Шохай Курттаевич...

Шохай (разозлившись): Курттаевич

Сохта: Да я тоже так говорю... Как пришел к нам Шохай Курттаевич, кабинет....комбинат начал болтать, и планы наши...

Шохай: Остановись, Сохта, остановись. Ты не спеши. Сколько можно говорить? Не болтает, а процветает, понимаешь, процветает! [Там же: 303–304].

В речи Сохты много новых, не освоенных им самим слов. Смешение различных стилей речи драматургом – осознанный творческий прием. «Иногда новое слово выделяется тем, что оно контрастно противоречит по своему стилю всему лексическому окружению, – отмечает Е. Холодов. – Иногда это слово употребляется либо неуместно, либо в искаженной морфологической форме» [1978: 95].

Комическая сущность изображаемой ситуации выражается посредством контраста тона повествования и содержания чередующихся слов. Драматург активно использует словесную игру, которая в комедии построена на сопоставлении двух созвучных



слов, имеющих различное (противоположное) семантическое значение (демлешдиргенде – тенглешдиргенде (спорить – сравнивать); кабинет – комбинат (кабинет – комбинат); трахтир – трехтир (трактир – директор); заншап – жашнап (болтать – процветать)). С одной стороны, подобный художественный прием служит для характеристики персонажа: посредством игры слов драматург раскрывает алогичность мышления, невежество действующего лица. С другой – производит сценический эффект, рассчитан на смеховую реакцию читателей (зрителей). Обладающие различным семантическим значением и вместе с тем омонимистически близкие по звучанию слова создают возможность отобразить комическое явление.

Необходимо отметить богатые возможности, заложенные в языке (в данном случае – балкарском), который выступает как самостоятельное художественное средство комедийной обработки жизненного материала. Драматург посредством словесной игры в национально-языковой форме передает этнические особенности юмора, его особый колорит, что сложно передать средствами другого языка.

Ж. Токумаев создает разнообразные речевые характеристики своих персонажей. Лексический диапазон одних (Чонай, Кюмюшхан) заметно широк, у других, напротив, словарный запас ограничен. Речевое поведение как элемент самовыражения способствует созданию индивидуального психологического портрета персонажа. Речь становится средством жанрового воспроизведения характера.

Некоторые герои комедий Ж. Токумаева не обладают красноречием. Для Сохты и подобных характерна «заторможенность мысли и речи» (В. Филиппов). «Это – люди, которые часто даже своим ограниченным запасом слов пользуются с трудом или топчутся на месте, повторяя какое-нибудь одно словечко, ставшее для некоторых из них настолько привычным, что они пользуются им во всех случаях жизни» [Филиппов 1946: 101].

Мастерство драматурга-комедиографа определяется умением пользоваться разнообразными средствами комедийной, сатирической обработки жизненного материала. Наряду с традиционными художественными приемами драматургическому



творчеству авторов присущи также особые стилистически-индивидуальные черты, что отражает национальную специфику воссоздаваемых реалий, тем самым «способствуя развитию национальной самоиронии, важнейшей составляющей этнического самосознания» [Базиева 2010: 175].

Таким образом, творческий успех достигается поисками новых художественных способов осмысления жизненных противоречий, средств совершенствования структуры драмы. Этим и обусловлено то, что в современной балкарской комедиографии меняются устоявшиеся представления о комедийном жанре. Комедия определяется как один из значимых и активных видов драматического искусства, что «обусловлено исторической изменчивостью комического восприятия» [Кириллина 2008: 20]. Происходят изменения в конфликте, который основывается не столько на прямом столкновении полярных сторон, сколько на углубленном отражении негативных явлений, что, в свою очередь, сказывается на полноте раскрытия психологии действующих лиц произведения. «Наша драматургия немыслима вне кипучей атмосферы сегодняшней жизни. Открыть и передать в полнокровных образах новое в человеке и обрушить сатиру на косное, отживающее – трудная и благородная задача, решать которую немыслимо с холодной душой. Равнодушие – враг нашего творчества», – писал один из патриархов национальной драматургии Исса Боташев [1980].

Современное состояние национальной комедии выдвигает перед драматургами сложные задачи, которые заключаются в творческом развитии богатейших идейно-эстетических традиций, в поисках разнообразных художественных возможностей для убедительного утверждения в своих пьесах нового положительного идеала, в углублении художественного познания меняющейся действительности.





ГЛАВА III

ДРАМА. ТИПЫ ДРАМАТИЗМА

3.1. Поэтико-стилевые особенности балкарской драмы

Балкарская драма в системе драматургических форм характеризуется как динамично развивающийся жанр. Творческая активность известных драматургов: Р. Геляева, О. Этезова, И. Жантуева, И. Маммеева – проявилась именно в этом жанре. На каждом из этапов эволюционного развития драма преодолевала определенные трудности художественного роста. В период становления («Кровавый калым» Р. Геляева; «Мстители», «Святой и пионер» О. Этезова; «Хан и табунщик» С. Макитова; «Разиня» Б. Гуртуева и С. Шахмурзаева) преобладает иллюстративность, описательность над собственно драматургическим элементом; характеры действующих лиц изображаются упрощенно, поверхностно; наблюдается однотипная эмоционально-стилистическая окрашенность, облегченная «заданность» в решении конфликта. Сюжетные линии в основном создаются на бытовые темы, изобилуют фольклорно-этнографическими компонентами.

В сценической литературе периода военных лет намечаются новые тенденции развития, обусловленные характером времени. Перед драматургами стояла художественная задача – «предельное обнажение человеческих чувств, открытость, тонкая очерченность ситуаций, подчинение всех жизненных устремлений задачам Родины в ее трагический час» [История русской советской литературы 1980: 48].



В идейно-тематическом отношении в отмеченный период драматургически более удачно представлена драма О. Этезова «Дертчиле» (Мстители). В пьесе воспроизводится эпизод борьбы балкарских партизан против немецко-фашистских захватчиков. Однако к поляризации персонажей драматург подходит новаторски: Этезов отходит от классического принципа противопоставления «враги (имеются в виду немцы) – советские солдаты», как было принято в произведениях военного времени. Он акцентирует внимание на нравственных критериях, таких как верность, преданность. Исходя из нетрадиционного подхода к расстановке действующих лиц драмы, герои делятся на два противоборствующих лагеря: с одной стороны, партизаны Аслан, Зухра, Бекир, с другой – немецкие пособники Чокга, Касай, Алий. В исторически сложившихся трагических обстоятельствах проявляются особенности человеческого характера – в частности, героизм и патриотизм одних (Аслан, Бекир, Налмас); слабость, отступничество других (Чокга, Касай, Алий). Чтобы ярче изобразить героическую природу партизан, автор использует прием антитезы. К примеру, Чокга – бывший князь, бежавший за границу в годы становления Советской власти, возвращается на историческую родину, и им движут месть и обида. Поэтому он прислуживает немцам: его назначили старостой села. На путь предательства становятся и другие персонажи: Алий – бывший солдат Красной Армии, дезертир; Касай – приспешник немцев, до войны осужденный за воровство. Им противопоставлены партизаны Аслан, Зухра, Бекир и др.

Драма «Мстители» О. Этезова воплощает в себе те особенности, которые были свойственны всем первым пьесам, посвященным Великой Отечественной войне. В ней, как и в остальных, переплетаются две линии – военно-патриотическая и гражданская (противостояние членов одной семьи).

Однако балкарским драматургам, как и многим советским писателям, не удалось избежать определенных художественных «издержек». Ограничиваясь традиционными для военных лет мотивами любви к Родине, страстной ненависти к врагу, авторы не предавались художественному исследованию социально-нравственных истоков народного подвига, воспроизведению



сложных человеческих судеб в соотношении с судьбой народа, рельефному изображению выписанных образов, характеров.

В творческих дебютах драматургов «описательно-бытовая манера (пьесы о крестьянском быте) уживалась с плакатно-схематизированной (пьесы-агитки)» [Ершов 1988: 41.]. Для начинающих авторов были доступны лишь такие средства изображения, как публицистичность, плакатность, отвлеченная символика, аллегория. Не хватало опыта в использовании накопленного арсенала реалистического искусства, чтобы рельефно и пластично воссоздать драматизм изображаемых исторических реалий. Поэтому многие вопросы в художественном отношении оставались неразрешенными. В связи с этим предстояла упорная творческая работа, требовалось время для накопления опыта, чтобы решить сложные задачи времени.

В последующие постдепортационные годы, ознаменованные возрождением балкарского народа, этнической культуры и художественной словесности, наблюдается плодотворное развитие литературного процесса. В эволюции драмы заметную роль сыграли И. Боташев, И. Жантуев, И. Маммеев, О. Этезов, А. Узденов, чьи произведения составили основу репертуара национального театра. Многим из них была предначертана долгая сценическая жизнь.

В начале 60-х гг. XX в. И. Маммеев создает драмы «Феодал» (1963), «Кёзлери болгъан суймеклик» («Зрячая любовь», 1964), в которых освещаются семейно-бытовые стороны современности. Каждая новая пьеса драматурга отличалась от написанных ранее стройностью структуры, многоплановыми характерами, тем, что автор пытался осмыслить такие проблемы, как добро и зло, смысл существования, любовь и справедливость.

Достаточно интересным воспринималось и творчество другого балкарского драматурга – Иссы Жантуева. Его деятельность как драматурга началась в конце 1950-х гг. с одноактных пьес «Хозяин дома», «Аубекир», «20 жылдан сора» («20 лет спустя»), «Айшат нек кьоюлду» («Почему бросили Айшат»), «Жашауну ауазы» («Голос жизни»), «Аууш» («Перевал» – по мотивам одноименной поэмы Кайсына Кулиева) и другие.

Несмотря на творческую активность драматургов, драма не «освобождается» от художественных издержек, характерных для



предыдущего периода. Так, например, пьесы И. Жантуева, как правило, основывались главным образом на фольклорном материале, в силу чего отличались однообразием сюжетостроения, стереотипностью конфликта и т.д. Отсутствие литературного опыта сказывалось и в недостаточной разработке художественных образов. Эти недочеты, характерные также для творчества других авторов, постепенно устранялись в последующих драматургических произведениях.

Вместе с тем, драматургами предпринимается попытка исследования проблемы нравственности в общественной жизни («После свадьбы» Ибрагима Маммеева, «Есть на свете любовь» Кайсына Кулиева). Параллельно создаются и событийные пьесы с ярко выраженным героическим пафосом. В этом ключе написана драма «Подвиг горянки» И. Боташева, в которой драматург обращается к теме Великой Отечественной войны.

В основе пьесы «Подвиг горянки» – героическая борьба мужественной карачаевки Залихат Эркеновой с иноземными захватчиками. Доминирующая сюжетная линия драмы основана на действиях партизан в тылу врага, однако изображение остается на уровне хроникальности, иллюстративности; поверхностно освещен внутренний мир главной героини. Залихат лишена конкретных жизненных черт, необходимых для полноты и убедительности образа. Ею движет лишь чувство мести за смерть погибших братьев.

Раскрывая торжество чувства долга, И. Боташев на второй план отодвигает личный мир героя, тем самым упрощая его характер, придавая ему психологическую безликость. Драматургу не удалось полнокровно создать образ главной героини Залихат, ибо он не смог выделить то индивидуальное, неповторимое, что отличало бы ее от вереницы знакомых по другим пьесам и во многом схематичных фигур. Решающим для автора пьесы является не характер человека, а характер конфликта.

Художественный конфликт, типичный для аналогичного сюжета, основан на борьбе партизан с немецкими захватчиками. В таком столкновении И. Боташев пытается вскрыть социально-психологические противоречия изображаемого быта. Вместе с тем драматургу не удалось избежать некоторой банальности, штампа



в изображении второстепенных персонажей (как положительных, так и отрицательных): Вебера, Альбрехта, Ислама и др. Все они слабо индивидуализированы.

Обогащению творческих возможностей драматурга, росту его художественного мастерства способствует наличие в драматургическом произведении совершенно неожиданных открытий в человеческой, нравственной «стоимости» того или иного типа персонажей. Таковыми в пьесе «Подвиг горянки» являются Мурат и Томай. Вначале оба служат немцам, но Мурат, в отличие от Томая, быстро осознает обреченность такого выбора. В ремарках драматург тонко подчеркивает отношение Мурата к врагу. Когда немцы предлагают ему пост начальника полиции, он, став свидетелем хладнокровного разговора начальника гестапо Вебера о зверствах фашистов, отказывается от столь «лестного» предложения и переходит на сторону партизан.

Удачен в пьесе и образ Томая. Служба Томая у немцев мотивирована, прежде всего, его предательской сущностью, алчностью и жадной властью. Будучи начальником полиции, герой И. Боташева мечтает стать богатым: «Что в жизни может быть лучше денег? Есть деньги – ты бог и царь, нет их – ты ничтожество! Только за голову Залихат обещано пятьдесят тысяч марок, а я ведь привел и эту русскую девушку. Думаю, за нее мне добавят», – говорит Томай в беседе с Алий-эфенди [Боташев 1985: 223]. Позднее приходит к нему осознание трагической безысходности. В момент, когда отступают немцы, Томай охватывает паника. В этой суматохе у него просыпается чувство собственного достоинства, затоптанное им же самим. Пик драматизма и трагизма достигается в горячем диалоге с немецким комендантом Альбрехтом:

Альбрехт: А ты знаешь, что таких, как ты, используют в нужный момент, а потом пускают в расход за ненадобностью?

Томай (на камнях ползает вокруг Альбрехта, целует его ноги): Господин...

Альбрехт: Уйди, грязный кабан, не пачкай моей одежды (ударяет Томая ногой). Кому ты теперь нужен, собака?

Томай (резко встает, выхватывает свой наган): А если я собака, то и ты не орел! (Стреляет в упор в Альбрехта). Собаке собачья смерть! (Стреляет в грудь, падает...) [Там же: 227].



«Драматизм в литературе, как и героика, порождается противоречиями реальной жизни людей – не только общественной, но и частной. Драматичны такие жизненные положения, когда особенно значительные общественные или личные стремления и запросы людей, а иногда сама их жизнь оказываются под угрозой поражения и гибели со стороны независимых от них внешних сил. Такие положения вызывают соответствующие переживания в душе человека – глубокие опасения и страдания, сильную взволнованность и напряженность» [Введение в литературоведение 1983: 71].

Отмеченная мысль характерна и для балкарской драмы середины 60 – начала 70-х гг. прошлого столетия, когда обозначились кардинальные перемены, связанные с поисками новых героев и новых драматических коллизий.

3.2. Драматизм обстоятельств (драма «Раненый тур» И. Маммеева)

Одним из ведущих драматургов во второй половине 1960-х гг. выступает И. Маммеев, чье творчество сыграло заметную роль в эволюции национальной драмы и сценического искусства.

Литературный дебют драмы «Раненый тур» состоялся, позже на страницах альманаха «Шуёхлукъ» (Дружба. 1967. № 2), нежели ее сценическая интерпретация. Структуру драмы составляют три акта и восемь картин. В центре повествования – основоположник балкарской поэзии, гуманист и патриот К. Мечиев, который представлен собирательным образом передовой балкарской интеллигенции конца XIX – начала XX в. Жизнь и деятельность такой исторической личности, поданная художником «крупным планом», имела неповторимую идейно-эстетическую, воспитательную силу воздействия на широкие массы.

Концептуальность, постановка серьезной историко-философской проблемы «поэт и время», «поэт и история» – вот что характеризует в первую очередь драму «Раненый тур».

Пьеса по своим жанровым особенностям содержит элементы историко-биографического характера, что явно выражено в

следующих позициях: соотношение биографического и собственно исторического; роль личности, субъективного фактора в художественном воплощении истории народа; степень идейно-философской насыщенности. Автор выдерживает рамки, непреложные для этого вида драматургического произведения, – «чтобы отдельная личность вбирала в себя большую историю, раскрывалась в неотрывной связи с ее движением... чтобы в пьесе ощущалась и «судьба человеческая», и «судьба народная»... чтобы история не перевесила личное начало, не ослабила внимание к отдельной личности...» [Богуславский, Диев 1968: 35–36].

И. Маммеев пытается поднять такие общественно значимые вопросы, как пути движения прогресса, диалектика развития человеческого общества, природа гуманизма. Для достижения поставленных художественных задач писатель пользуется сложной системой драматургических средств: «это и полифоническое развитие действия, и сочетание двух планов – реалистического и символического в обрисовке образов, и метафорическая емкость слова, и психологическое богатство подтекста» [Там же: 25].

Художественная иносказательность – отличительная черта в творчестве И. Маммеева. Драматург строго следует канонам искусства, которое «по природе своей метафорично» [Лебедев 1968: 39]. Его произведения изобилуют иносказательными образами, которые передают связь с предметами быта, явлениями исторического порядка: «тал терек» – ива, «жаралы жутьтур» – раненый тур, «бёрю» – волк, «кюйсюз боран» – злой ветер, «кюйсюз балта» – жестокий топор и т.д. Последние приобретают символическую ценность и характеризуют отношение главного героя к действительности, к социальному неравенству. «Сочетание бытовой подробности, правдоподобия и обобщенно-символического, соединение сурового драматизма и романтической приподнятости, конкретно-предметного и ассоциативного все более становится естественным и привычным. Тяготение к иносказательности, контрастно-художественному обобщению – символу – не препятствует подчеркнутому и эмоциональному выявлению реального в характере и обстоятельствах», – отмечает Т. Кильмухаметов [Кильмухаметов 1995: 127].



В частности, само название пьесы «Раненый тур» также представляет собой развернутый метафорический образ. В драме улавливается бытовое и конкретно-политическое звучание. К примеру, образ «бёрю» – волка – ассоциируется с образом деспотичного князя; образ «жаралы жугътур» – раненого тура – составляет художественную параллель образу охотника Хашима, а в его лице – простого народа.

В другом эпизоде драмы «тал терекле» – ивушки – олицетворяют судьбу молодых девушек Сакинат и Керимат, а «боран», «жел» – ураган, ветры; «балта» – топор – символизируют бездушье, жестокость, злую силу:

Кязим, завидев уходящих девушек (Сакинат и Керимат. – А.С.), говорит:

Словно **ивушки** у реки беззаботно живут. Пока ни **бурана**, ни **ветра** не знают. И с **топором бездушным** еще не знакомы [Маммеев 1967: 77] (выделено нами. – А.С.) (Подстроч. перев. здесь и далее. – А.С.).

Иносказание есть образ лирического подтекста, художественная персонификация. Расположение «смысловых пластов» в пьесе подчинено продуманной архитектонике. Из этих пластов драматург складывает лестницу, ведущую читателя к уяснению смысла произведения.

Как показывает детальный анализ художественного текста, в драме «Раненый тур» в системе образов образы животного мира занимают определенную нишу. Так, пьеса начинается с ремарки, в которой драматург акцентирует внимание на птичке, прилетевшей во двор кузнеца Кязима:

Кузница Кязима... Слышны удары молотом... Кязим кует железо. Увидев птичку через открытую дверь, он... направляется к ней [Там же: 75].

Центральное место в пьесе также отводится полярным образам волка и раненого тура. Информация о них всплывает в диалоге охотника Хашима и Кязима:

Хашим: Сегодня с охоты я вернулся ни с чем. Сам знаешь, живу на том, что имею с охоты и семью содержу таким образом... А сегодня я увидел убегающего раненого тура. Его преследовал волк. В тот же миг я выстрелил и убил волка. А раненого тура



спас. Удивился бы, если б видел, как он убегал... Долго смотрел вслед, пока не исчез, из виду и вернулся домой...

Кязим: Да. Ты увидел преследующего тура волка и убил его. Тем самым спас животное. Но сам ты стал похожим на этого раненого тура. Кто же остановит того волка, который преследует тебя? Кто тебя от него освободит!?! [Там же: 98].

Действия в драме получают неожиданный поворот: во время охоты Хашим невольно становится свидетелем преследования хищником раненого в ногу тура. Герой драмы убивает волка и тем самым спасает от неминуемой смерти несчастного животного. Однако охотник становится безвинной жертвой этого драматического случая: жестокосердечный бий преследует бедного Хашима за то, что лишился полагаемой доли от охотничьей добычи. Охота на волка, а не на тура, его смерть усугубляют драматизм обстоятельств. В этом отражается специфика национального бытия. Эпизод охоты – яркое свидетельство социального расслоения общества. Если для Хашима охота является единственным способом прокормить свою семью, единственным средством существования, то для местного богача она – форма удовлетворения эгоистических амбиций, демонстрации своей воли, неограниченной власти по отношению к низшим слоям населения. Образы убитого волка и спасенного тура представлены эпизодично, однако они как художественная деталь способствуют выявлению антагонистических отношений между простым народом и его угнетателями. Как говорит Кязим:

*Ой, мени жарлы халкъым,
Къыйынлыкъда тураса,
Сен да, бир башха болмай,
Жаралы жугъутурса.*

*Ким кёрюр сени ызынгдан
Джумулгъан бёрюлени?
Къыйналгъанларын ким кёрюр
Жарлы таулу эллени? [Там же: 78].*

О, мой бедный народ,
Ты живешь угнетенным.



Твоя судьба
Подобна судьбе раненого тура.

Кто увидит преследующих
Тебя волков?
Кто увидит всю горестъ
Бедных балкарских сел?

В лирическом монологе героя конкретизируются (отражаются) жестокие реалии. Иносказательный смысл ситуации, в которой пребывают Хашим, Сакинат и другие действующие лица драмы, базируется на перенесении повадков хищника–волка на человеческие нравы. В подтексте отражается негативная сущность патриархальных устоев.

Как показывает анализ, драма «Раненый тур» насыщена различными деталями быта, природы, животного мира. Обращает на себя внимание малозначительная на первый взгляд небольшая деталь быта – *чабыры*. Это традиционная мужская обувь бедняка, изготовленная из бычьей или воловьей шкуры, в которую стелют солому для утепления. В этой детали конкретизируется мера определения человеческого счастья, что отражается в диалоге:

Князь: Подойди ближе. Ты у меня самый лучший батрак. Поэтому я хочу тебе угодить. Скажи, чтобы ты желал?

Горда: Я? Чабыры! Покрашенные в черный цвет, новые чабыры из обработанной шкуры.

Князь: Ой, да ну тебя. Чабыры! Ты с детства батрачишь у нас, ты хороший человек... А что такое чабыры...[Там же: 83–84].

Если для князя *чабыры* как предмет быта не имеют значения, то для Горды они ассоциируются с его представлениями о счастье, являются мерилем человеческого благополучия.

И. Маммеев прекрасно владеет тонкими нюансами родного языка. Просторечная окраска языка достигается автором не столько за счет специфической лексики, сколько за счет своеобразной фразеологии персонажей. В устойчивых сочетаниях слов, в разного рода идиоматических выражениях, пословицах, поговорках, иносказаниях, присказках, образных сравнениях автор находит возможности характерологической выразительности народного



языка. В качестве примера широкого использования средств фразеологии можно привести реплики главного действующего лица драмы. Речь Кязима изобилует разного рода фразеологическими оборотами: «Хау, сен бийсе, алай бек алгъа адам болургъа керексе. Байлыкъ, бийлик – ол къадарны бир оюнуду. Аны ючюн бийикден къарама. – Да, ты князь, но в первую очередь ты должен оставаться человеком. Богатство, княжество – эта игра судьбы. Поэтому ты не смотри свысока»; «Сокъур не къадар бийикге чыкъса, ол къадар аз кёреди дунияны. – Чем выше поднимается незрячий, тем меньше (слабее) видит мир»; «Бутундан акъсагъандан эсе, башындан акъсагъан терк абынады. – Чаше спотыкается не тот, кто хромает на ногу, а тот, кто на голову болен»; «Бир бийден халкъгъа бир балта игиди. – Народу больше пользы от одного топора, нежели от одного князя» т.д.

«Смысл, вкладываемый автором в творения народного словесного искусства, в очередной раз свидетельствует о важном значении, придаваемом им фольклорным истокам, о почтительном отношении к национальным этическим представлениям», – справедливо отмечает дагестанский литературовед М. Гусейнов [Гусейнов 2003: 155].

«Верный жизни язык действующих лиц» (Е. Холодов) драмы «Раненый тур» – яркое свидетельство того, что И. Маммеев свободно владел всем богатством народной лексики. Отбор специфической лексики для драматурга является одним из способов передачи особенностей социально-речевого стиля героев пьесы. Широко используя народную речь, драматург не стремился экзотически расцветить язык. Напротив, оно было естественным следствием реалистических принципов его творчества.

В текст драматургического произведения плотно вводятся сочинения Кязима Мечиева. Речь персонажей драмы порой обрамляется в поэтический текст, наполненный лиризмом и философичностью:

*Кязим: Батырлыкъ жютюд, къамача,
Къоркъакълыкъ гумухду, салтача,
Батырлыкъ къорур журтунгу.
Къоркъакълыкъ кемер отунгу*



Смелость остра как меч.
Трусость тупа как молот.
Смелость защитит твой дом (отечество),
Трусость потушит твой очаг.

Стихи-вставки даны как лирические комментарии, ремарки, раскрывающие мысли и чувства героя. «Стих поэта – это всегда самое точное свидетельство о нем, но тем ответственнее мера и такт драматурга, который должен проявить способность к научному анализу, исследованию материала и строжайшей его организации, – отмечает исследователь Ф. Урусбиева. – Эта способность драматурга И. Маммеева проявилась в умении создать жизненный фон пьесы, ввести в действие героев, каждый из которых несет определенный тезис поэзии Кязима, ответ его судьбы» [Урусбиева 1981: 234].

Наличие стихотворений в драматургическом полотне ситуационно и психологически оправданно. Как уже отмечалось, главным героем является поэт Кязим Мечиев. Его сочинения звучат по ходу всего действия (в драме таких лирических фрагментов более двадцати). Их читает сам Кязим, или другие персонажи, что придает лиричность, способствуют изображению действительности, раскрытию внутреннего мира героев. Образ поэта и его стихи включены в драматизм пьесы, которая пропитывается задушевностью и одухотворенностью. Для стихов характерна двойная соотнесенность: с одной стороны, они выражают мироощущение автора, с другой – действующего лица, читающего их.

В драме «Раненый тур» привлеченные драматургом поэтические тексты в качестве художественного инструментария созвучны идейно-эмоциональной атмосфере пьесы. Лирические произведения в указанном произведении условно дифференцируются по тематике: философские размышления героя о судьбе человека, о предназначении поэта; грустные мотивы о несчастной женской доле.

Как видно из текста, в поэтических блоках отражается образ главного действующего лица. В диалоге Кязима с эпизодическим персонажем Эфенди конкретизируется мысль об общности судеб простых людей, где бы они ни проживали:



Эфенди: ...Ты знаешь, что мне недавно сказал лесник Мусос, когда я читал проповедь в мечети и рассказывал о Мекке? «Там, как и у нас, народ живет под гнетом и бедствует, бедные работают, а богатые пользуются их трудом», – сказал он. Я его поругал и призвал покаяться за грешные слова о святом, Божьем месте, на что он ответил твоими словами:

*Кеме бла тенгизледен ётдюм,
Тюркню, Арабны халкъларын да кёрдюм.
Хар къайда да жарлы жарлыча жашайд,
Къарыулу къарыусузну этин ашайд.*

Я переплывал на корабле через моря,
Видел народы Турции, Аравии.
И везде бедные живут одинаково:
Сильные угнетают слабых.

Кязим: И это правда, эфенди. Нигде нет справедливости (равенства) ... [Маммеев 1967: 91–92].

В последующем разговоре Кязима с другим действующим лицом Хашимом находит развитие народная проблема, которая красной нитью проходит через его творчество:

Хашим: ... Скажи, хажи, в Аравии живут как у нас?

Кязим: Разницы нет...

Глаза араба,
Как и глаза горца,
Полны печали [Там же: 93].

В контексте драматических действий освещается судьба личности, предназначение поэта и кузнеца в одном лице, что передается в одной строфе:

Пишу стихи, кую железо,
Думаю, что это пригодится народу,
Народу больше проку от одного топора,
Нежели от одного богача [Там же: 96].

В драме «Раненый тур» также находит отражение актуальный мотив о несчастливой судьбе горянки. Внутренние переживания девушки Сакинат, обреченной на неравный брак со стариком,



находят адекватное освещение в поэтических текстах, вложенных в уста самой героини:

*Тюз адамла, не этейим?
Суймегениме бердиле,
Чал сакъаллы къарт кишини
Манга тийишли кёрдюле.*

Хорошие люди, что мне делать?
Выдали меня за нелюбимого.
Старика седобородого
Посчитали достойным меня.

*Кюн тиймесе, мутхуздула
Къарлы таулары башилары,
Таи жюрекге учуздула,
Термилгенни кёз жашлары.*

Если нет солнца, то мрачны
Вершины снежных гор,
Каменному сердцу малозначимы
Слезы страдающего.

*Мен сынагъан къара кюнню
Шо бир тенгим да кёрмесин,
Суйген тенг къызларым, сизге
Манга келген кюн келмесин.*

Испытанные мной черные дни
Не увидит ни один из друзей.
Любимые мои подруги,
Не испытайте моей судьбы.

[Там же: 86]

«Стихи, как образный элемент драмы ... эффектно выражают человеческую индивидуальность и личностные помыслы действующих лиц, дают возможность впечатляюще воспроизвести идейно-содержательный пафос произведения... – отмечает Т. Кильмухаметов. – Обогащая стилевую палитру пьесы, они тем самым раздвигают границы ее художественных возможностей» [Кильмухаметов 1995: 200].

Таким образом, введенные в ткань драматургического произведения стихи полифункциональны: они звучат как монолог-обращение, реплика, диалог. Лирические тексты занимают в повествовании значительное место и в совокупности определяются как содержательный и своеобразный жанровый компонент драмы.



3.3. Документальная основа и специфика драматизма (драмы И. Боташева)

В 1970-е гг. наблюдается процесс динамичного сближения литературы документальной и художественной, стремление документализма к художественности и художественной литературы – к доподлинному факту [Ивашнев 1974: 54].

Творческий опыт национальных драматургов (А.-В. Сулейманов («Утренняя звезда»), Б. Атаев («Солтан-Саид»), Б. Рамазанов («Гарун Саидов») – в дагестанской; Н. Джусойты («Или свобода, или смерть») в осетинской литературах и др.), разрабатывавших жанр документальной драмы, убеждает в том, что документализм, входя в художественное целое, должен подчиняться концепции пьесы, осмысляться в широкой исторической перспективе. Другими словами, в работе над этим видом жанра большое значение приобретает четкость идейной авторской позиции, историзм художественного мышления, ибо «само по себе наличие документа, как известно, еще не решает проблему искусства» [Там же].

В этом аспекте И. Боташев показал себя мастером историко-документальной драмы в балкарской литературе. Специфичной чертой его драм являлся «своеобразный синтез документа и вымысла» [Теппеев 1985]. Делая залогом исторической правды реальный факт, не скрытый в подтексте и вынесенный на поверхность драматургического произведения, а затем и сценической коллизии, драматург, во-первых, непосредственно приобщал и читателя, и зрителя к конкретным явлениям исторического процесса; во-вторых, убеждал их в возможности художественного осмысления документа и факта. Таким образом, писатель одновременно выполнял две важные для читателя задачи: активизировал познавательную деятельность и развивал эстетические возможности человека.

И. Боташев в своих пьесах («Рассвет в горах», 1958; «Орлы любят высоту», 1965) опирался на известные исторические факты, которым следовал неуклонно и в дальнейшем творческом развитии: успех в опыте документальной драмы, очевидно, побудил драматурга еще шире и полнее вводить в новые произведения



документальную основу. В таком ключе создана очередная драма «Абрек» (1969). Прототипом главного действующего лица – Аслана – является герой Гражданской войны, известный балкарский революционер Солтан-Хамид Калабеков. Созданию пьесы предшествовала работа драматурга по сбору полевых и архивных материалов, касающихся этой исторической личности.

В этой связи справедливо мнение Я. Явчуновского относительно обращения авторов к историческим реалиям: «Можно в исторической и в современной документальной драме использовать, следуя правде времени, подлинное лицо, можно ввести в действие вымышленный персонаж. Но при этом – в любом случае – привлечение документальной основы, факта – необходимо опираться на глубокое знание общественного отношения к тому или иному событию» [Явчуновский 1966: 61].

В пьесе «Абрек» образ Аслана дан в динамике. Драматург, исследуя развитие исторической ситуации, показал главного героя не только на ее фоне, но и преломление этой реальности через сознание персонажей, через внутреннюю борьбу субъекта. Автор психологически верно отразил сложный и противоречивый путь главного героя от одинокого стихийного протеста до понимания необходимости участия в народной борьбе за свободную жизнь. Другими словами, в пьесе представлена эволюция образа: частое явление в современной литературе, когда герой в конце произведения, пройдя через ряд событий, кризисов, перемен, предстает перед читателем совершенно иным, нежели в начале повествования.

Встреча с революционером Сергеем пробудил в сознании стихийного бунтаря Аслана классовый подход к социальным явлениям. Герой И. Боташева превратился в стойкого, идейно убежденного большевика, непримиримого к врагам простого народа. С самого начала драмы И. Боташев вводит читателя в мир противоположных классов: горских князей, наместников царя и простых горцев. Образы героев пьесы, независимо от их жизненных позиций (Элькурут, Хаджибатыр, Гордеев, Анна), ярко выражены. Социальный конфликт является одним из существенных составляющих поэтики произведения, на котором он строится.



Анализируя эволюцию балкарской драмы, литературовед З. Толгуров писал: «Развитие балкарской драматургической формы проходит весьма сложно и неоднородно. Чувствуется результат активного переосмысления национальной традиции, влияния общей литературной атмосферы. Это относится, прежде всего, к драматическим противоречиям, драматической коллизии, которая часто характеризует специфичность мышления того или иного автора, выявляет глубину его понимания социальных условий бытия народа. Новая пьеса И. Боташева «На рассвете» в этом смысле наиболее показательна» [Толгуров 1974].

В драме «На рассвете» (1974), которая явилась второй частью трилогии «Рассвет в горах»^{*}, драматургом предпринята попытка преодолеть традиции «черно-белого» колорита, принципов альтернативного изображения героев.

В основе данного драматургического произведения лежит принцип историзма. Обращаясь к переломным моментам в прошлом своего народа, И. Боташев исследует социально-исторические корни, которые породили настоящее, а также стремится понять прошедшее в его движении к современности.

Композиция и сюжетные линии пьесы так выверены, что различные судьбы, герои, представители полярных лагерей живут то сталкиваясь, то расходясь, влияя друг на друга. Драматург умело показывает духовный рост одних персонажей (Салим) и деградацию других (Маштай).

И. Боташев, не ограничиваясь классовой градацией героев, нарушает традиционный метод подачи персонажей с позиций их социального происхождения. В этом плане интересен образ Маштая, в прошлом бедняка, а в настоящем – «князя над князьями», эпизодически представленного в пьесе.

Таким образом, галерея персонажей драмы «На рассвете» разнолика как по социальному статусу, так и по субъективной природе. Классовые противники Махмуда, Ибрагима – Кундур, Шейх, Маштай – люди без нравственных идеалов, без будущего, чувствующие свою историческую обреченность.

^{*} Третья часть трилогии «Рассвет в горах» называлась «Встретимся ли?». Она была написана в начале 80-х гг. XX в. В героической драме в 3 актах воспроизведены события периода Великой Отечественной войны. Пьеса была посвящена 40-летию Великой Победы над фашистской Германией.



Как показывает исследование, для действующих лиц балкарской драмы характерно заблуждение как результат исторических противоречий. Так, в драме «На рассвете» И. Боташева героем такого плана является Салим., образ которого рассматривается критикой как один из удавшихся. Салим – персонаж «второго плана». В его образе воссоздан тип человека, который встал на путь конфронтации с революцией, Советской власти. Он безграмотен, политически несведущ. Вместе с другими бандитами воюет против новых порядков, поджигает кошары, угоняет колхозный скот. Однако, в отличие от своих «соратников», он наделен здоровым нравственным началом. Салим наблюдателен, стремится понять мотивы действий: «Таскали меня с собой, таскали, а только перед аульчанами опозорили...(Показывая на портрет Ленина). А вот этот человек, говорят, многим дал счастье...», – жалуется он Азнору, который пытается сорвать со стены портрет вождя большевиков [Боташев 1985: 168]. Будучи уже в состоянии прозрения, Салим не дает ему совершить этот поступок.

Оставаясь политически непросвещенным, он чувствует иллюзорность кундуровских идей, что выражается в его реплике: «теперешние горцы не будут встречать Кундура хлебом-солью... Они уже поняли, где конь, а где ишак... Они все за большевиков, а не за нас...» [Там же: 170]. И. Боташеву удалось передать процесс мышления своего героя, диалектику борьбы противоречивых чувств.

Не только борьба двух непримиримых миров является источником драматизма. Герои пьесы ведут как внешнюю, так и внутреннюю борьбу за нравственное совершенство. Опутанные идеологическими предрассудками о партийной принципиальности и социалистической справедливости, некоторые, на первый взгляд, положительные персонажи, теряют ориентиры в своих действиях и поступках.

Драматург создает многогранные характеры, в которых обобщаются разные качества. К примеру, художественное решение образа Фаризат показывает стремление автора к наиболее широкому охвату жизненных явлений в духовной эволюции персонажей произведения. Уполномоченная ГПУ Фаризат – человек решительный, бескорыстно преданный идеям новой власти.



Вместе с тем она свое понимание необходимости охранять общественный порядок, разоблачать врагов нового строя отягощает излишней бдительностью, недоверием к своему окружению. Так, в пьесе И. Боташева сталкиваются два различных отношения к человеку, к делу: подлинная человеческая совесть и конъюнктурное понимание своего долга.

Благодаря достаточной глубине и широте писательской позиции И. Боташев добился несомненного успеха. Драматургу удалось передать остроту классовых противоречий, столкновение нравственных убеждений.

3.4. Драматизм заблуждения

(социально-психологические драмы

«Коммунист» А Теппеева, «На чужбине» И. Маммеева)

Во второй половине 70-х гг. XX в. наиболее значимым художественным событием в национальной драматургии стала драма «Коммунист» А. Теппеева. Она посвящена актуальной для литературы теме коллективизации сельского хозяйства, роли личности в истории народа, когда рушились старые представления о жизни и складывались новые общественные отношения.

По глубине драматизма и реалистической силе «Коммунист» представлял собой новаторское явление в истории национальной сценической литературы. В сущности, пьеса стала первым драматургическим произведением, в котором отчетливо прозвучал трагизм периода коллективизации, повлекший за собой народные страдания.

Драматург предстал мастером в изображении социально-исторического фона, в раскрытии психологии действующих лиц в условиях обострения классовых отношений, в выявлении их сущности, в создании полифоничных конфликтных линий.

В пьесе представлены психологически выверенные образы Сеита, коммуниста, секретаря партячейки; Кочара, председателя сельского Совета, сына бедняка, погибшего в Гражданскую войну; Жансоха, брата Сеита, участника Гражданской войны, бывшего



красного конника, не принимающего идею коллективизации, что и приводит его в лагерь бандитов-абреков – врагов Советской власти; это и мудрый старик-горец Коналий, отец Сеита и Жансоха, пытающийся не только постичь, но и помочь другим разобраться в происходящем.

Применительно к анализируемой драме уместно определение конфликта А. Штейном: «Конфликт – это, прежде всего, потрясение, это испытание, это сплетение самых причудливых и порою самых невероятных обстоятельств» [Штейн 1962: 144]. Один из основных конфликтов в пьесе схематически представлен многоугольником, каждая из сторон которого связана с остальными кровным родством: Сеит – старший брат, Жансох – его младший брат, Коналий – их отец, Дебош – брат Коналия. Основу конфликта составляет мировоззренческое противостояние. Каждая сторона занимает полярную позицию, страстно и бескомпромиссно утверждает свои доводы относительно сложившихся исторических обстоятельств: Сеиту противостоят Жансох и Дебош, а Коналию сложно определиться, на чьей стороне быть. «... Чем я прогневил бога? Один за свою свободу (имеет в виду Жансоха. – А.С.), а другой (Сеит. – А.С.) за власть сходят с ума...», – вопрошает старик [Теппеев 1978: 81]. (Подстроч. перев. здесь и далее. – А.С.)

Конфликт, назревший в жизни одной семьи, выходит за ее рамки, касается жизни всего села, разрастается в противоречие между теми, кто защищает устои существующего, и теми, кто упорно противостоит им. Реальная действительность изображается через семейную сферу, но ведущая тенденция ее – социальная, общественная.

Вторую доминирующую сюжетную линию драмы «Коммунист» составляет резкое противопоставление двух типов руководящих работников: Сеита, секретаря партиячейки, и Кочара, председателя сельского Совета. Казалось, основу драматического сюжета должно было составить идеологическое противостояние, однако, в процессе развития событий преобладающим становится нравственно-идеологический конфликт.

А. Теппеев пытается уловить и воспроизвести те события, которые происходили в сложных, противоречивых условиях



всеобщей коллективизации. Внимание драматурга обращено, прежде всего, на складывающиеся взаимоотношения людей, на изменения психологии каждого индивидуума. Здесь с особой остротой встала проблема нового столкновения между такими, как Сеит, Канамат, и порочными формами руководства в лице Кочара, стремившегося в кратчайший срок справиться с задачами коллективизации. Основным методом достижения поставленных задач для Кочара является использование «палки и меча»: «Без палки и меча ты не построишь, Сеит», – говорит он [49]. Сеит идет к цели, руководствуясь такими нравственными категориями, как благоразумие и терпимость, Кочар – полная ему противоположность. «Конфликт, источником которого служила борьба с негодными методами руководства, с руководителями, не отвечающими требованиям времени, запросам народа» [Богуславский, Диев 1968: 26], в балкарской драматургии художественно решался впервые.

Следует отметить, что художественным завоеванием драматурга стал образ Кочара. Один из главных персонажей драмы представлен сложным социально-психологическим образом – человеком жестоким, озлобленным, властолюбивым и тщеславным, который свою пролетарскую принадлежность к партии использует лишь как средство в достижении корыстных и даже преступных целей. О социальном статусе героя читатель узнает из его же пафосной реплики: «Мой отец отдал свою жизнь за этот день. Никого я не пощажу в борьбе за завоеванную кровью отца Советскую власть. Даже если это будешь ты (обращается Сеиту. – А.С.) или родной брат» [Теппеев 1978: 68]. Через этот образ драматург убедительно и реалистично показал процесс социальной и моральной деградации человека под влиянием страсти к власти, «страсти личного самоутверждения» (Ф. Урусбиева). Власть, которую имеет Кочар, является мотивирующим фактором происходящих в его внутреннем мире негативных перемен. Упорно добиваясь руки Азизы, он и не скрывает своего стремления к «новым высотам».

Герой драмы остается в заблуждениях. Да и драматург не стремится его привести к покаянию. А. Теппеев отходит от традиционных приемов в балкарской драматургии, что выразилось



в обязательном раскаянии и моральном разоружении людей, искусственном «прозрении» властолюбцев. По этому поводу исследователи русской советской драматургии писали: « Беда некоторых драматургов заключалась в том, что они видели свою задачу в прямолинейном и наглядном иллюстрировании этой закономерности. Этой задаче подчинялось в пьесах все развитие сюжета, под нее искусственно подгонялась эволюция образов» [Богуславский, Диев 1968: 28].

Таким образом, пьеса А. Теппеева явилась творческим итогом исканий автора, его стремления положить конец канонизированной тенденции вульгарно-социологической упрощенности при решении художественных задач.

Драма «Коммунист» отличается психологизмом, и в этой связи ее уместно определить как психологическую драму, в которой действующие лица изображаются в сложных отношениях, раскрывается внутренний мир героев. «Характерным свойством таких произведений становится преимущественный упор на глубинные, подспудные «течения», верховенство психологических переживаний над событийным рядом, замедленность драматического действия, открытый финал, вобравший в себя новые, неожиданные направления развития конфликта, сама природа сюжета, предоставляющая возможность для раскрытия изменений в психологии героя...», – отмечает башкирский исследователь Р. Ахмадиев [Ахмадиев 2003: 17].

А. Теппеев для раскрытия характера своего героя использует один из действенных средств – монологи, назначение которых заключалось в обнажении различных внутренних движений, состояний души действующего лица. «... Монологи героев, очень яркие и насыщенные по мысли и образности, несущие в себе как объемные самохарактеристики героев, так и идейно-интеллектуальную структуру произведения. Они содержат в себе не только «речь героя, но и много от речи автора», заменяя собой его присутствие, характерное для прозы. Именно поэтому они (монологи) так аналитичны, законченны по мысли и образности, их язык не просто воссоздает особенности бытовой речи, а несет функцию самостоятельно художественную» [Урусбиева 1981: 242].



Другой стилевой особенностью драмы «Коммунист» явились авторские ремарки. А. Теппеев широко вводит ремарки психологические, которые способствуют художественному раскрытию внутреннего состояния героев. Подобные ремарки предваряют речи всех персонажей: в пьесе часто используются такие авторские пояснения, как «онгсунмай» – недовольно, «къозуюракъ» – раздраженно, «жунчуп» – растерянно, «ышармиш эте» – улыбаясь, «арсар бола» – теряясь и т.д. Определенную роль в передаче психологической коллизии характера играют и интонационные ремарки: «шош» – тихо, «къычырып» – громко, «шыбырдап» – шепотом, «жалбаргъан ауаз бла» – умоляющим голосом, «бек акъырын» – очень медленно и т.д. По мере того, как нарастает накал в душе героя, автор чаще прибегает к развернутым психологическим ремаркам, чтобы передать состояние персонажа во всей полноте и сложности.

Наряду с психологическими ремарками драматург использует ремарки, в которых подчеркиваются различные интонации персонажа; ремарки, поясняющие движения и жесты действующих лиц. А. Теппеев также обращается к распространенным в национальной драматургии описательно-предметным ремаркам, которыми предваряет и сопровождает ход действия в пьесе. В них дается обозначение, подробное изображение места действия, обстановки. Например, в начале каждого акта драматург дает большие ремарки, в которых детально описывается место происходящих событий.

Как признает научная мысль, психологическая драма занимает в национальной литературе весьма значительное место. Характерное для современного литературного процесса отмеченное явление «большей частью связано с морально-этическими темами, нравственными проблемами, сложными отношениями между людьми» (Цит. по: Ахмадиев 2003: 16). Традиции психологической драмы в балкарской драматургии развиты И. Маммеевым, А. Теппеевым, для творчества которых характерен «социально-обоснованный психологизм» (А. Афиногенов). В их пьесах четко прослеживается прямое влияние социально-исторических условий на сознание человека, на эволюцию его характера.



В основе драмы «На чужбине» И. Маммеева также лежит социально-психологический конфликт. В ней отражена депортация балкарского народа как трагическая историческая реальность. Судьбы героев сходны: лишенные исторической Родины Кемилат, Аздор, Мажит (при этом не лишенные исторической памяти) не теряли надежды (да и не имели они на то права) на торжество справедливости. Оказавшись в замкнутом пространстве «временного небытия», каждый из них, руководствуясь чувством собственного и национального достоинства в целом, укреплял веру этноса на реабилитацию. В воспоминаниях героев драмы воссоздается трагическая картина выселения народа в Среднюю Азию. В речи действующих лиц чувствуются глубина трагедии, бессилие перед жестокостью, безысходность. Сама безжалостная действительность определяет характер действий и поступков персонажей драмы. Так, в образе Мажита персонажируется народная сила. Бывший фронтовик – человек динамичный, с обостренным чувством справедливости, смело демонстрирует непримиримость к сложившимся обстоятельствам и вступает в конфликт с представителями власти. Например, полный негодования, он избивает Бригадира. Вместе с тем образ Мажита остается лишь намеченным: драматургу не удастся полно осветить внутреннее состояние героя, передать через его мысли трагизм времени.

Изображая жизнь переселенцев на чужбине, драматург поднимает проблему этнической толерантности, выраженной на политическом и психологическом уровнях. Возникшие между автохтонным населением (киргизами в данном случае) и вынужденными переселенцами противоречия решаются на протяжении всего сюжетного времени. Неадекватное отношение коренных жителей к представителям балкарского этноса обусловлено объективными факторами. Например, стереотипное восприятие учительницы Гюльсары всех чужеземцев как потенциальных врагов народа есть следствие мощного идеологического пресса. На вопрос учителя Адалат о том, почему девушка пристрастно относится к балкарским детям, героиня отвечает: «Я – советский человек, я – патриот» [Маммеев 2003: 25]. (Подстроч. перев. здесь и далее. – А.С.) Героиня в своем заявлении



выражает интолерантность, что в данном случае обусловлено политическими взглядами субъекта, который «считает возможным и иногда даже необходимым публичные высказывания по отношению к представителям тех или иных социально-демографических групп» [Магомедова 2006: 108].

Важно отметить, что драматургу удастся художественно осветить процесс осознания представителями местного населения неправомерности негуманного обращения с депортированными. В контексте исторических реалий в сознании персонажей драмы зарождается чувство терпимости, а позже – уважительного отношения к балкарцам, к их этнокультурным традициям.

Для углубления обозначенного конфликта И. Маммеев вводит в сюжетную канву пьесы метафорический образ границы, интерпретируемого как нравственная категория. Определение «этических границ» и «пространственно-территориальных границ» в сознании действующих лиц пьесы неоднозначно, что находит выражение в диалоге бывшего фронтовика Мажита и Коменданта:

Комендант: А-а, фронтовик? Кто тебе разрешил перейти на другую сторону арыка?

Мажит: Порядочные люди в начале здороваются...

Комендант: Ты не учи меня, как разговаривать! Я спрашиваю: почему ты перешел на ту сторону? Сейчас же перейди обратно!..

Мажит: А что случится, если я здесь умою лицо? Мой дом в двух шагах отсюда.

Комендант: Не имеешь на то права (свободы). Если умываешься, так умывайся на этой стороне. Та сторона относится к другой комендатуре. Понял?

Мажит: Понял. А я думал, что перешел границы другой страны.

Комендант: Для тебя это не имеет значения. Другая комендатура для тебя все равно как чужая страна [Маммеев 2003: 11–12].

Речь действующих лиц, ведущих противоборство, эмоционально насыщена. Развиваясь, диалог достигает драматического накала:

«Мажит: Хорошо, я перешел на свою сторону. Теперь объясни, в чем разница между этой и другой стороной арыка? Видишь ли, ширина его – всего один шаг.



Комендант: Ты поймешь разницу, если я еще раз увижу тебя на противоположной стороне арыка. Веди себя в соответствии с законом. Оставь (забудь) свои фронтовые привычки. Понял?

Мажит: О фронтовых привычках тебе ничего неизвестно. Если бы ты знал об этом, не вел бы себя так бесстыдно.

Комендант: Нет необходимости знать об этом. Я знаю свое дело. А ты не забудь, кто ты есть и где находишься.

Мажит: Удивительно! На первый взгляд, ты неплохой парень. С другой стороны, на реальные вещи ты смотришь совершенно по-иному (неадекватно). Впрок ли тебе плата за такую работу? Меня это удивляет [Там же: 12].

В данном эпизоде, несмотря на реальную опасность со стороны Коменданта, морально побеждает Мажит. Об этом свидетельствует и авторская ремарка: «Комендант, безмолвно посмотрев на Мажита, уходит».

И. Маммеев отходит от альтернативного принципа расстановки персонажей по классическим позициям «положительный – отрицательный». Герои его драмы – люди – естественно противоречивы. Таковыми представлены Бригадир, Комендант, учительница Гюльсары. Наиболее глубоко раскрыт образ Коменданта; в пьесе он занимает центральное место и представлен многопланово. Автора, в первую очередь, интересует судьба индивида, его психология в сложившихся обстоятельствах.

В пьесе драматизм заблуждения составляет нерв произведения. Действующие лица, подверженные этому состоянию, представлены живыми и полнокровными характерами. В частности, таковым является Комендант. В основу конфликта положены социально-нравственные и психологические коллизии между действующими лицами, которых постигла трагическая участь спецпереселенцев, и представителями государственной власти. Эти противоречия осмысливаются прежде всего с философских позиций: понимание человеком своей сущности, ответственность за свой поступок перед обществом и самим собой.

Следует отметить, что действующие лица драмы, независимо от политических и классовых воззрений, не лишены умения анализировать свои действия и поступки. В этом плане показательна фигура Коменданта, человека противоречивого, бескомпромиссного.



На первый взгляд, он – человек жестокий, напрочь лишенный гуманных качеств, духовно поработанный Системой. Вначале, являясь хозяином вверенной ему территории, Комендант бесчинствует над спецпереселенцами. Позже героя драмы начинают одолевать сомнения относительно своих поступков. «Да я сам себя не пойму. Наверное, жизнь разделила на две половинки. Поэтому во мне сидят два человека, которые спорят, борются друг с другом», – признается он в собственной противоречивости [Там же: 42]. Драматургу удается «задеть тонкие струны» его сердца. Глубоко в душе Комендант осознает трагическую безысходность как следствие слепой верности сталинской системе. «Зачем мне все это надо было? Ребенок прочитал стихотворение, женщина наводит справки о своем муже. И что плохого (преступного) в этом? Ничего не понимаю», – вопрошает он себя [Там же: 23]. Сознание Коменданта трансформируется в позитивном русле. В герое пьесы «просыпается» здоровое нравственное начало, что явственно выражено в его речи. На вопрос Мажита о том, осознавал ли Комендант свою жестокость, последний отвечает: «Тогда об этом мы не думали. Я верил всему... Раз сослали людей сюда, значит, они виновны, они – враги... Но когда и фронтовиков стали называть врагами, тогда лишь стал задумываться...» [Там же: 43]. Впоследствии, движимый чувством справедливости, он пытается помочь Мажиту избежать наказания.

Образ Коменданта раскрывается с глубоким проникновением в его психологию. Изображая противоречивый характер своего персонажа, драматург показывает, что эволюция сознания человека проходит ряд этапов: каждая стадия обусловлена, в первую очередь, объективными условиями.

В конце драмы Комендант, признавшись в совершенных им суровых деяниях по отношению к депортированному населению, горько осознает свою «драматическую вину» (В. Волькенштейн). Автор не лишает героя драмы возможности морально реабилитироваться. В откровениях последнего звучат сожаление о неоправданных поступках, острая потребность в прощении. Однако покаяние Коменданта, признание своих «фатальных ошибок» (В. Волькенштейн) не дают ему душевного покоя, не умаляют степени его виновности. В психологии героя И. Маммеева



заметно определяется волевое начало. В конце драмы стремление Коменданта направляется на достижение внутренней цели – приобрести внутреннюю свободу, ибо, словами Мустая Карима, «... человек, не став изнутри свободным, вообще не может быть свободным...» [Цит. по кн.: Кильмухаметов 1995: 26]. Герой драмы пытается что-либо понять, принять какое-то решение. Тем не менее, это ему не удастся, напротив, его одолевает внутренний страх за содеянное им зло: «В тот день я был жесток... Молодость, безумная молодость. Я не разрешил похоронить умершую в вагоне женщину. Не уважил горе другой женщины, которая потеряла своего ребенка. Какая глупость! Я ничего не понимал. Кроме всего, я стал бояться самого себя» [Маммеев 2003: 43]. В конце пьесы Комендант, оказавшись в лабиринте безысходности, теряет рассудок.

Судьба Коменданта остродраматична. В ней отражается участь людей, по стечению обстоятельств находящихся в заблуждении по отношению к депортированным народам. В этом заключается драматичность подобных судеб, весьма типичных для исторических эпох, отягощенных трагическими последствиями.

«Предмет поисков драматурга – крупные, целиком заполняющие сознание душевные движения людей: сильные, всецело завладевшие человеком чувства, осознанные намерения, сформировавшиеся мысли», – отмечает В. Хализев [Хализев 1978: 64]. В этом плане И. Маммееву удастся осветить аспект человеческой жизни и деятельности.

3.5. Драматизм отношений (драма «Бийнегер» А. Теппеева)

Наряду с различными драматическими ситуациями, обусловленными обстоятельствами общественной жизни, балкарские драматурги в своих пьесах умело изображают драматизм в личных отношениях действующих лиц. Так, в драме «Бийнегер» А. Теппеева весьма драматично складываются отношения между главным героем и его отцом Гезохом. Князь перед смертью желает передать



в наследство власть младшему из сыновей Бийнегеру, страстному охотнику.

*Гезох: Кичи улум Бийнёгер, тюз жүрекли
Жете келсе, жамауатха жарар кибик
Акъылы да болур. Бийлигим анга къалсын.*

Младший из сыновей Бийнегер
Справедливый. Со временем
наберется опыта (мудрости) для пользы обществу.
Пусть власть достанется ему [Теппеев 2007: 162].

(Подстр. пер. здесь и далее. – А.С.)

Однако завещанной власти, богатству Бийнегер предпочитает свободу. Он – лучший стрелок и обладает сильным волевым характером, который соответствует его физической природе. Выпущенная им пуля всегда попадает в цель. Сила, стремление к воле, к независимости определяют выбор героя: Бийнегер отказывается от княжеской власти. Его не прельщает власть, ибо у него другое предназначение:

*Эки тамата къарындашым
Тургъанлай, мен алтын тахны алмам
Сюе болсанг, сен уучу батангы бер,
Тахынгы бирси жашларынга къой да...*

*Барды, атам, берир болсанг берлигинг,
От къауалынг, сарыкъулакъ эгеринг.
Мени жаным – Апсатыны жолунда,
Сени кибик батыр уучу болургъа..*

Я не взойду на трон,
Когда у меня два старших брата.
Если хочешь, оставь охотничье ружье...
А трон – другим сыновьям.

Отец, есть тебе что дать, –
Огненную двустволку, гончую собаку



(с рыжими ушами),
Моя душа – в дороге Апсаты
(покровителя охоты и диких животных
в карачаево-балкарской мифологии. – А.С.)
Чтоб стать охотником бесстрашным, как и ты ... [Там же: 162, 163].

Бийнегер не желает внять наставительным речам и дяди Даута, который в сердцах произносит пророческие слова:

*Ассыры къызаса да уучулукъгъа
Бир аман сокъуранмай къалгъа эдинг*

Слишком ты увлечен охотой,
Как бы горько ты потом не пожалел об этом ... [Там же: 163].

Страстное увлечение охотой одолевает Бийнегера как неизлечимая болезнь. Как гласит народное поверье, «энди ол Акъ Маралны тузагъына тюшгенди. Аны къызы Мёлехан // Терилтгенди насыпсызны» – «Теперь он – пленник Ак Марала (Белой Маралихи. – А.С.). Ее дочь Мёлехан соблазнила несчастного» [Там же: 169].

Возлюбленная Бийнегера Бабух, предчувствуя беду, молит любимого бросить охоту, вернуться к «земной» жизни:

*Тохта сен уудан, кийиклени кютме къой,
Гезох элде таи юйюнгю битме къой!
Бий атангы къабырында жатма къой,
Аъ маралгъа улакъларын тапма къой.
Къауалынгы къара быргъысы тот болсун,
Ожагъынгда тютюн чыгъар от болсун...*

Прекрати охотиться, пусть пасутся туры,
В селе Гезох дострой свой каменный дом.
Пусть отец твой покоится в могиле,
Пусть у Белой Маралихи рождается потомство.
Пусть черное дуло твоего ружья заржавеет
(покроется ржавчиной),
Из дымохода валится дым от огня [Там же: 177].



«Драматизм положений и переживаний... персонажей в литературных произведениях создается воздействием внешних сил и обстоятельств, угрожающих их стремлениям и их жизни. Но нередко воздействие внешних обстоятельств порождает в сознании человека внутреннюю борьбу с самим собой. Тогда драматизм углубляется до трагизма» [Введение в литературоведение 1983: 74]. Если сказанное соотнести с образом Бийнегера, то он – герой многоплановый.

Бийнегеру как трагедийному герою (в определенной степени герой А. Теппеева – трагическая личность), присуща «сила ума, чувства и, прежде всего, действенной энергии» [Волькенштейн 1937: 151]. Бийнегер одинок, однако он энергичен, активен. Он борется не только с внешними силами, но и с самим собой. Внешний конфликт выражается в противоречиях как с человеческим обществом, так и с природой, с его представителями. Оказавшись в лабиринте любовных интриг (чувств) с Мелехан, дочерью Апасаты, покровителя диких животных, и земной девушкой Бабух, героя драмы одолевает внутренняя борьба.

В отличие от других драматургических произведений А. Теппеева, характерной чертой «Бийнегера» является синтез реального и ирреального. Художественному воплощению авторской идеи в драме «способствует использование... своеобразной двуплановости действия» [Ахмадиев 2003: 16], которая выражается в плане личных взаимоотношений главного героя Бийнегера с «земными» персонажами (Гезох, Бабух, Даут, Камгут и др.) и представителями ирреального мира (Апасаты, его дочь Мелехан).

Привлеченные драматургом в сюжетной канве мифические персонажи, призраки, созданные им неземные пространственные реалии, имеют условно эстетическое значение, являются «поэтической прихотью автора, искавшего образного выражения сверхличными влияниями той необходимости» (Волькенштейн 1937: 164), в борьбу с которой вступает герой.

Наряду с ситуациями «открытого драматизма» имеет место драматизм «внутренний», «изживаемый человеком лишь в его собственной душе и не проявляющийся... во внешних акциях» [Хализев 1978: 58]. Так, подобный тип драматизма проявляется в индивидуальных переживаниях Бийнегера, в конфликтах его



частной жизни, во внутренней неудовлетворенности. Главное действующее лицо драмы запутывается в отношениях с персонажами, мечется между «двумя мирами». Открытое переживание героя непосредственно отражается в его речи:

*Алгъа барама да, сени (Бабухну. – А.С.), жилятама
Артха къайтама да, Мёлехан жиляйды*

Иду вперед, тебя (Бабух. – А.С.) заставляю плакать,
Назад возвращаюсь, Мелехан плачет [Теппеев 2007: 175].

Такая двойственность в действиях Бийнегера усугубляет драматизм до трагизма. Сложившиеся обстоятельства в жизни героя приводят не только к страданиям, но и к его гибели. Однако гибель драматического героя «не равнозначна смерти трагического героя» [Введение в литературоведение 1976: 392].

Следует отметить: отличие драмы от других жанровых форм заключается в сущности конфликта, на котором она базируется. Как утверждает теоретическая мысль, о драме как о жанре надо судить не по степени драматичности ее пафоса, а по типологическим особенностям ее проблематики конфликта. К примеру, если пафос трагизма основывается на непреодолимом внутреннем противоречии героя, то источником драматизма является столкновения персонажей с внешними силами. Внутренний мир героя драмы, при всей его возможной напряженности, противоречивости и т.д., все же не включает того состояния неразрешимой внутренней борьбы, которое свойственно трагическому герою [Введение в литературоведение 1978: 266, 392].

Определяя природу драматизма, В. Хализев связывает драматизм с такими составляющими психоэмоционального состояния, как активное переживание неразрешенных противоречий, беспокойство и тревога. Драматический характер приобретают те жизненные ситуации (положения), когда под угрозой оказывается осуществление важных и значительных запросов человеческой личности [Хализев 1978: 56].

В драме «Бийнегер» А. Теппеева драматического накала достигают те противоречия, которые базируются на напряженно-конфликтных отношениях между героями. Вначале Бийнегер



вопреки уговорам и пожеланиям близких ему людей отказывается от положения и богатства отца и становится «свободным охотником» (*азат уучу*), безжалостно уничтожающим лесную дичь.

Личная жизнь героя драмы также складывается драматично. Он отвергает дочь Апсаты Мелехан и сватает земную девушку Бабух, т.е. совершает роковой выбор. Как говорит один из действующих лиц драмы, «*Ол нюр Мелеханны топуракъ къызгъа алышхан // Кечимлик болмаз анга*» – «Он променял лучезарную Мелехан на земную девушку // Нет ему пощады» [Тепшеев 2007: 199]. Обуреваемая жаждой мести, Мелехан загоняет Бийнегера в западню ложной вестью о том, что лишь молоко Белой Маралихи может исцелить его брата от неизлечимого недуга.

Герой драмы становится заложником крутых скал. В драматической ситуации драматург вводит в действие образы животного мира. Закованная вместе с Бийнегер в горах собака Эгер способствует формированию атмосферы трагического состояния.

*Бийнегер... (Ит сынсыгъан таууш).
Билеме ачдан амалсыз болуп улуйса...
Жандан татлы эгер кючюгюм...
Улума бош, кечди, улума харип...*

(Слышен вой собаки)
Знаю, ты от голода воешь...
Дорогая моя охотничья собачка...
Не вой впустую, поздно, не вой, бедная... [Там же: 210].

Вой собаки усугубляет тревожную атмосферу драмы.

Также выразителен и впечатляющ текстовый фрагмент, связанный с образами птиц в заключительной части драмы. Парящие высоко в небе орлы оттеняют духовное состояние закованного в недоступных скалах свободного охотника, который с неодолимой грустью наблюдает за ними:

*Къалай учадыла къушила... Мен да алай
Уча эдим эркинледе...
Как летают орлы... И я также
летал на свободе... [Там же: 209].*



Образы вольных птиц и обреченной собаки ярче оттеняют нравственное, психологическое состояние героя, способствуют интенсивному проявлению национальных и жанровых специфических черт драматургического произведения.

3.6. Фольклорно-этнографический компонент в художественной структуре современной драмы

Как показывает анализ драматургических произведений, в современном литературном процессе усиливается тенденция обращения к национальным истокам как первооснове художественной словесности балкарцев, «активного использования жанров, приемов, форм, сюжетов, образов фольклора и творческой их обработки» [Узденова, Сарбашева 2008: 151, 152]. В ходе решения наиболее приоритетных идейно-эстетических задач национальные авторы активно вовлекают в сюжетную канву произведений фольклорные и мифологические мотивы, тем самым способствуя расширению границ их функционирования в литературном процессе, «углублению художественного потенциала искусства, обретению им содержательной и изобразительной многозначительности» [Аджаматова 2007: 23].

Использование фольклорных мотивов и образов, экстраполяция поэтики устной словесности на литературу, равно как и в другие виды искусства, представляют собой процесс закономерный и исторически обусловленный. Синтез фольклорных традиций с современным художественным мышлением обретает в литературной жизни характер «существенного национального своеобразия» (Г. Гамзатов). Отмечая плодотворность традиций устно-поэтического творчества для новописьменных литератур, исследователь проблем фольклорного наследия народов Дагестана и Северного Кавказа Г. Гамзатов пишет: «Фольклор как средоточие нравственного и эстетического опыта народа значим достоверностью исторической и этнографической, психологической и изобразительной фактуры» [Гамзатов 2007: 12].



Таким образом, преемственная связь и взаимное обогащение между современной литературой и фольклорным наследием характеризуется как процесс трансформирующийся и развивающийся. На современном этапе имеет место эстетически усложненный фольклоризм, проявляющийся в различных художественных формах: фольклоризм поэтического строя литературного произведения, стилистически-речевой и социально-этнографический.

В целях воссоздания объективного исторического фона, быта и нравов изображаемой эпохи в сюжетное пространство современной драматургии интенсивно вовлекаются и фольклорно-этнографические детали. Зрелищные в своей основе и весьма содержательные, они являются стимулирующим фактором в творческом процессе создания пьесы, спектакля, идейно-творческих исканиях драматурга, режиссера.

Одним из популярных жанровых составляющих балкарской словесности являются семейные, календарные обряды. Как свидетельствуют источники (научные, художественные), творчество писателей тесно переплетено с этнографией народа. В их произведениях «этнографизм талантливо преобразен в сплав, который органически сливается с целостной структурой произведения» [Кильмухаметов 1995: 196]. Поступки действующих лиц регламентируются народными обычаями и традициями. Так, главный герой трагедии М. Ольмезова «Княгиня Гошаях» Каншаубий подчиняет свои чувства разуму, страсть – закону гор, который «велит женить по старшинству...». Для Бийнегера из одноименной драмы А. Теппеева, представшего перед сложным выбором, интересы семьи, общины также выдвигаются на первый план (*«къарындаш борч, Эл намысы бойнумда»* – «долг брата, честь села на мне»).

«...Зачастую фольклорные мотивы органично растворяются в правдивой картине народного быта. Фольклор наполняет пьесы современных драматургов обрядовой стороной, легендами, песнями, народным говором – все это отражается в пьесах настолько ярко, что театральный зритель как бы ощущает атмосферу реальной жизни», – отмечает культуролог Г. Базиева [Базиева 2010: 173].



Своеобразный опыт творческого использования традиционных народных обрядов представляет драматургия А. Теппеева (трагедия «Артутай», драмы «Коммунист», «Бийнегер»). Включенные в ткань упомянутых произведений национальные обычаи, внутрисемейные взаимоотношения, ритуалы превращаются в сюжетообразующий фактор; с другой стороны, они носят просветительский характер – дают яркое представление о быте балкарцев в прошлые века, способствуют «восстановлению этнокультурного образа народа» (Базиева). Так, драма «Коммунист» начинается с древнего календарного обряда «Озай», который проводился весной, в апреле, ближе к Новому году у тюркских народов – к Навруз байрам, и соотносился с наступлением весны. Драматург осознанно предваряет свою драму фольклорно-этнографическим мини-сюжетом. Последний является олицетворением новых общественных преобразований в жизни балкарцев – коллективизации в частности, – связанных с надеждой на счастливую жизнь народа в будущем.

Как явствует из иллюстративного материала, автор для освещения обрядовых мероприятий, проводимых персонажами драматургического произведения, совмещает основной текст, который представляет речь действующих лиц (диалог) с побочным – литературными ремарками. Последние выполняют определенные художественные функции: в них дается образная характеристика героев, их действий.

В центре повествования драмы «Коммунист» А. Теппеева – образ коммуниста Сеита, человека мужественного и преданного своему делу. Все его действия направлены на утверждение идей коллективизации, установление нового строя в жизни общества. Однако многие не приемлют этих нововведений. Для преодоления реально создающихся сложностей Сеит поддерживает связь с народом, руководствуется его традициями. В отличие от него, Кочар отрицает прошлое народа и его обычаи. «Озай» (обрядовая песня. – А.С.) – наш враг, враг социализма», – утверждает он [Теппеев 1978: 50]. Противоречит Кочару Сеит: «Революцию мы совершили не против хороших традиций, а против неравенства, Кочар. Хорошие обычаи – лицо народа, Кочар. Мы должны сохранить и развивать эти традиции» [Там же].



В русле типологических схождений интерес вызывает трагедия осетинского драматурга Е. Бритаева «Амран». Как и у А. Теппеева, в структуре этой трагедии значимым элементом предстает так называемая «ночь чертей», которая непосредственно предшествует осетинскому новому году – *Ногбонтæ*. Но что примечательно, ритуально-обрядовое событие предстает у осетинского автора «со значением деструктивности»: оно способствует созданию «мира наизнанку», противостоянию двух временных и пространственных пластов мироздания: 1) срединной, населенной людьми «социалистической нови», и 2) нижней, обитателями которого являются мифологические персонажи: Бынаты хицау (Горный дух) и его прислужник Дуртула. Литературовед И. Мамиева видит здесь сознательную и целенаправленную трансформацию драматургом мифологической составляющей «Амрана», которые, на ее взгляд, диктуют новые подходы к «перечтению» идеи произведения. «Нежелание героя открыться жене, добровольное отлучение от дома – нет ли здесь определенного авторского акцента (революционный аскетизм приходит в противоречие с традиционными ценностями)? Можем ли мы воспринимать перипетии семейной драмы Беса как скрытое предупреждение: усваивая уроки революции, не обязательно отрывать от корней, нравственных норм и этических предписаний народа?», – задается исследователь важными в концептуальном плане вопросами [Мамиева 2009: 111, 112].

Принципиальную значимость связи с истоками подтверждает творчество А. Теппеева в целом. В самом начале пьесы «Бийнегер» драматург обращается к этнографической детали – традиционному жилищу балкарцев, которое описывается во вводной ремарке: «...Открыта дверь одной из комнат на нижнем этаже дома. Находящийся в середине помещения очаг означает, что здесь готовят еду. Сверху свисает цепь, к ней прикреплена огненная пороховница (*от кьобура*). Недалеко от дымохода расположены треногий столик и низкие стулья. Внутри комнаты стоит деревянная кровать, на ней собраны постельные принадлежности. Из столовой открыта дверь в другую комнату, во двор смотрит одно окошко» [Теппеев 2007: 153].

Художественная ценность любого произведения во многом определяется глубиной знания писателем национальной психологии,



характера, особенностей народного быта, этикета. В этом смысле драма «Бийнегер» А. Теппеева показательна. Сюжетную основу произведения составляет известная народная песня «Бийнёгер-ни жыры» (Песня Бийнегера), которая является ярким образцом охотничьей поэзии карачаево-балкарского фольклора. «В народно-поэтическом творчестве карачаевцев и балкарцев особое место занимает такой уникальный памятник охотничьей песенной мифологии, как «Бийнегер», – отмечает Б. Берберов. – Его творческая история насчитывает многие столетия. Богатством философского содержания, красотой ритмики, неповторимым национальным колоритом этот текст привлекает внимание исследователей, писателей, музыкантов, исполнителей, хореографов» [Берберов 2014: 109]. Неподдельный интерес современных деятелей культуры и искусства к народной поэме, по признанию исследователя, обусловлен ее особой эстетической неисчерпаемостью, философской глубиной и актуальностью на все времена.

В повествовательную ткань драматургических произведений плотно введены народные приметы, поверья как частные мотивы. Примета как содержательный аспект этнографического элемента вырастает в элемент формы. Она выполняет в драме эстетические функции, выраженные в мотивации эмоционального состояния персонажей. Сон, как весомый факт, по народной примете, является предвестником драматических событий. Толкованию подвергается лишь та часть снов, «которая примыкает к приметам, те символы, за которыми в народных верованиях стойко закреплены те или иные значения» [Джуртубаев 2011: 26]. Как свидетельствует апробированный полевой материал фольклориста М. Джуртубаева, особую нишу в системе сновидений занимали *жораланникъ тюшле* – «символические сны, представляющие собой отдельные образы или действия, которые нужно истолковывать» [Там же: 26].

Мотив вещего сна проходит как одна из генеральных линий в сюжетном пространстве драмы А. Теппеева. Так, князю Гезоху снится сон, в котором предсказывается приближающее несчастье – его смерть:



Гезох:

Аламан келди бюгече тюшюмде.
Баям, тебирегенме Тюп дуниягъа

Во сне ко мне явился Аламан
(представитель потустороннего мира. – А.С.),
Наверно, я отправлюсь в подземный мир? [Теппеев 2007: 125].

Сон Бийнегера также предвещает беду.

Бийнёгер:

Алгъа мени къарт эгерим улуду,
Ызы бла атам къабырдан турду.
Мудах эди, саз болуп бети. Обада
Олтуралмай айланнганын эследим.
Не жарсыуунг барды, айт дедим. Ол а
Ана кийик къоймайды тынчайыргъа,
Сыйыт алгъанды кешенеми деди.
Кешенеми башында жулдузла деди,
Юч эдиле, къарадым да бири жокъ...

Вначале завыла моя старая собака,
Затем отец поднялся с могилы.
Он был опечален, лицо его побледнело.
Видно, что он обеспокоен в могиле.
Я спросил о том, что его так тревожит.
А он ответил,
что мать-олениха не дает покоя ему,
Плач раздается в гробнице.
Из трех звезд над гробницей
Одна померкла [Там же: 176].

Бабух рассматривает сон возлюбленного как недоброе знамение:

О Бийнегер, жукъламай сен тюш кёрдюнг,
Башыбызгъа сен бир аман иш кёрдюнг

О Бийнегер, еще не заснув, ты увидел сон:
На наши головы свалится беда [Там же: 177].



Прием сновидений – один из часто употребляемых в национальных литературах. Адыгский исследователь К. Паранук отмечает причину его популярности и востребованности в поэтике мифологизирующих авторов: «Идущая через сон информация о характере «странствий» воспринималась древними людьми серьезно, с верой в событийность, реальность происходящих событий... Собственно, это и есть особенность мифологического сознания, воспринимающего ирреальный мир за реальность» [Паранук 2006: 179]. Аналогичны мысли и думы балкарцев, согласно которым в этническом сознании народа в древние времена сновидение воспринималось как источник различных представлений, т.е. сон считался той же реальностью или символом надвигающихся событий.

В повествовательной ткани драмы «Бийнегер» наличествует один из своеобразных видов устного народного поэтического творчества – *къаргъышла* – проклятия (таких фрагментов в драме три). Им свойственна краткость, ритмичность, насыщенность метафорами и сравнениями. В основе проклятий – отрицательных пожеланий – вера человека в магию слова [Басангова 2009: 37]. Эмоционально-экспрессивная речь Ак Марал – Белой Маралихи – наполнена гневом, негодованием за беспощадно уничтоженную Бийнегером дичь. Ак Марал не прощает героя за содеянное зло, за жестокие деяния по отношению к природе и проклинает его.

Фольклорно-этнографический компонент представляет неотъемлемую часть эстетического арсенала не только пьес А. Тепеева, но и всей национальной литературы. Он оказывает «замечное влияние на семантическую, структурную, поэтическую основы эпики, присутствуя в художественной основе романов и повестей имплицитно, в глубинных слоях текста» [Ашуба 2014: 21]. Однако значение устно-поэтического наследия не ограничивается одним лишь воздействием на процесс эволюции литературы. Оно является одним из важных историко-этнографических источников «при изучении общественных институтов, социального строя, морально-этических воззрений, верований, семейно-брачных отношений и материальной культуры прошлого» [Ципинов 2000: 3].



Таким образом, фольклор и этнография вбирают в себя различные сферы духовной и материальной этнической культуры. Они исторически взаимосвязаны и определяются как кладезь мудрости народа, в которой сконцентрирован его многовековой опыт эстетического освоения действительности. Фольклорно-этнографический компонент как яркое жанровое качество драмы (литературы в целом) придает особую экспрессивность и выразительность повествованию, позволяет отразить самобытность характера и психологии народа, способствует усилению философского начала, глубокому отображению национального духа и бытия.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественным достижениям в драматургии предшествует опыт работы лучших представителей балкарской словесности в области эпических и поэтических жанров. Национальная проза и поэзия, достигшие полного расцвета в последние десятилетия, открывают новые возможности для сценической литературы, обогащая ее своими завоеваниями, раскрывая перед нею новые пути. Впоследствии в драматургию внедряется социально-психологическая и идейно-нравственная проблематика, получившая разработку в прозе и лирических произведениях З. Толгурова, А. Теппеева, М. Ольмезова и др.

Процесс «переквалификации» некоторых мастеров художественной словесности (писатель А. Теппеев, поэт М. Ольмезов) свидетельствует об активизации драматургии и дифференциации ее жанровых разновидностей. В истории многонациональной литературы факт обращения писателей к различным родам художественного творчества – явление традиционное, закономерное. К примеру, известные писатели А. Крон, А. Штейн, И. Шток и др. талантливо освоили «вторую профессию» – пришли в драматургию и прочно утвердились в ней своими произведениями.

Достижения национальной прозы и поэзии существенно повлияли на углубление конфликта, системы характеров в драматическом искусстве. В балкарской драматургии очевидны новаторские изыскания во всех жанрах. Так, в комедиографии происходят изменения в конфликте, который основывается не столько на прямом столкновении полярных сторон, сколько на углубленном отражении негативных явлений, что, в свою очередь, сказывается



на специфике раскрытия психологии действующих лиц произведения. Мастерство драматурга-комедиографа Ж. Токумаева («Авторитет», «Тени», «Чонай женится») определяется умением пользоваться разнообразными средствами комедийной, сатирической обработки жизненного материала. Основными средствами воссоздания комического являются гиперболизация, гротеск, а также прием разоблачения как способ создания комедийного характера. Немаловажную роль играют языковые средства в передаче этнических особенностей юмора, его национального колорита.

Трагедия в системе драматургических форм занимает приоритетные позиции. На современном этапе литературной жизни она укрепила свои позиции как «самодостаточный» жанр и определила положительную динамику в развитии балкарской драматургии. Определенную лепту в ее развитие внесли драматурги И. Жантуев («Осуят»), А. Теппеев («Тяжелый путь», «Артутай»), М. Ольмезов («Княгиня Гошаих», «Тахир и Зухра»). Присущие их творчеству глубокий психологизм, полифонизм конфликтных линий, историзм характеризуют каждого из них как талантливо-го драматурга.

Трагическое в различных модификациях (трагическое как проявление героического, трагическое как противоречивое сознание, трагическая участь) охватывает различные стороны действительности, отличается многогранностью выразительных характеров. Многообразие жанровых компонентов трагедии (трагический рок; трагическая тайна и узнавание; трагическая зловещность символа; трагическое предсказание (предчувствие); вещий сон) как неотъемлемой части ее поэтики свидетельствует о своеобразии эстетического национального мышления.

В драматургической нише наряду с трагедией и комедией заявила о своей «автономии» и драма. Как жанровая разновидность она достигла расцвета в постдепортационный период, который был ознаменован возрождением всей этнической культуры и литературы. Именно в эти годы балкарская драма в системе драматургических форм становится динамично развивающимся жанром, в эволюции которого заметную роль сыграли И. Боташев, И. Жантуев, И. Маммеев, О. Этезов, А. Теппеев, чьи произведе-



ния впоследствии составили основу репертуара национального театра. В частности, исследовательское внимание привлекли историко-документальные, социально-бытовые пьесы И. Боташева («На рассвете», «Абрек»), А. Теппеева («Коммунист», «Бийнегер»), И. Маммеева («Раненый тур», «На чужбине»), на материале которых и изучены поэтико-стилевые особенности балкарской драмы в процессе ее эволюции, определены наиболее активные формы драматизма (доминанта жанра, содержательное ядро, которое организует систему поэтики драмы), характерные ей драматизм обстоятельств («Раненый тур» И. Маммеева), драматизм заблуждения («На рассвете» И. Боташева, «На чужбине» И. Маммеева), драматизм отношений («Бийнегер» А. Теппеева) и т.д.

Определенную роль в формировании поэтического облика национальной драматургии конца XX – начала XXI в. продолжает играть идейно-художественный опыт традиций народного творчества. Исследование актуальной проблемы взаимодействия двух эстетических систем – фольклора и литературы, изучение их взаимоотношений способствовало более глубокому осмыслению духовно-эстетических основ устной словесности, эволюции национального художественного мышления, влияния мифопоэтического сознания на процесс развития искусства слова, в частности, драматического творчества. Этнокультурная составляющая в художественной структуре современной балкарской драмы оказала влияние на образную систему, художественно-эстетические особенности, процесс эволюции литературы в целом. Исследование показывает, что фольклорно-этнографический компонент как яркое жанровое качество национального драматического искусства позволяет отразить самобытность характера и психологии народа, способствует формированию этнокультурного пласта как действенного средства духовно-нравственного воспитания общества.





БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдурахманов А.М. Научные искания разных лет. Махачкала: Наука, 2010. 280 с.
2. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Учпедгиз, 1953. 318 с.
3. Авдеев А.Д. Происхождение театра. М.-Л.: Искусство, 1959. 266 с.
4. Аджаматова Н.К. Проблема эволюции конфликта и национального характера в прозе народов Дагестана и Северного Кавказа: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Махачкала, 2007. 46 с.
5. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик: Эльбрус, 1974. 636 с.
6. Айдаев Ю.А. Чечено-ингушская советская драматургия (1920–1940 годы). Грозный: Чечено-Ингушское книжное издательство, 1975. 140 с.
7. Актуальные проблемы методологии литературной критики. М.: Наука, 1980. 340 с.
8. Акиорин В.А. Народная драма. Йошкар-Ола, 1976. 200 с.
9. Алексеев Э.А. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Советский композитор, 1988. 237 с.
10. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М.: Наука, 1980. 344 с.
11. Аннинский Л. Локти и крылья. Литература 80-х. Надежды, реальность, парадоксы. М.: Советский писатель, 1983. 315 с.
12. Аппаева Ж. Грани таланта. Нальчик: Эль-Фа, 2006. 232 с.
13. Ахмадиев Р.Б. Современная башкирская драматургия (природа конфликта и многообразие жанровых форм). Уфа: РИО БашГУ, 2003. 158 с.



14. *Ахмадуллин А.Г.* Горизонты татарской драмы. Казань: Татарское книжное издательство, 1983. 216 с.
15. *Ахмадуллин А.Г.* Татарская драматургия. Истоки и формирование социалистического реализма. М.: Наука, 1983. 264 с.
16. *Ахмедова Р.А.* Духовная интеграция народов Дагестана в современной литературе. Махачкала: ИПЦ ДГУ, 2002. 208 с.
17. *Ахмедов С.Х.* История лакской литературы. Махачкала: ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2010. Т. 2. 318 с.
18. *Ахмедов С.Х.* История лакской литературы. Махачкала: ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2011. Т. 3. 364 с.
19. *Ашуба А.Е.* Фольклорные традиции в художественной структуре абхазского исторического романа // Гуманитарная мысль Северного Кавказа в общероссийском научном пространстве: Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием 15–17 ноября 2012 года. Черкесск, 2014. Ч. 2. С. 18–21.
20. *Базиева Г.Д.* Художественная культура Кабардино-Балкарии в полиэтничном пространстве России. Нальчик: Издательство КБИГИ, 2010. 280 с.
21. *Базиева Г.Д.* Этническая культура народов КБР в современных условиях трансформации. Нальчик: Издательство КБИГИ, 2013. 164 с.
22. *Баков Х.И.* Борис Утижев. Поэт, писатель, драматург. Нальчик: Издательский отдел КБИГИ, 2010. 344 с.
23. *Балухатый С.Д.* Вопросы поэтики. Л.: Издательство ЛГУ, 1990. 320 с.
24. *Барабаиш Ю.* Вопросы эстетики и поэтики. М.: Современник, 1977. 370 с.
25. *Басангова Т.Г.* Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Махачкала, 2009. 52 с.
26. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 444 с.
27. *Берберов Б.А.* Тема народной трагедии и возрождения в карачаево-балкарской поэзии. Нальчик: Издательство КБИГИ, 2011. 216 с.
28. *Берберов Б.А.* Творческая история народной поэмы «Бийнегер» // Актуальные проблемы современной филологии:



Материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения проф. И.Х. Ахматова. 19–20 дек. 2013 г. Нальчик, 2014. С. 109–113.

29. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. М.: Наука, 1977. 392 с.

30. *Билюкина А.А.* Якутская советская драматургия 20-х годов. Новосибирск: Наука, 1982. 84 с.

31. *Билюкина А.А.* Якутская советская драматургия. Зарождение и развитие социалистического реализма. М.: Наука, 1988. 224 с.

32. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 543 с.

33. *Богуславский А.О., Диев В.А.* Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. М.: Наука, 1968. 240 с.

34. *Борев Ю.Б.* Трагическое и комическое в действительности и в искусстве. М.: Знание, 1955. 32 с.

35. *Борев Ю.Б.* О комическом. М.: Искусство, 1957. 232 с.

36. *Борев Ю.Б.* Сатира // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 363–407.

37. *Борев Ю.Б.* Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 496 с.

38. *Борлаков Б.К.* Карачаево-балкарская довоенная драматургия. Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1975. 72 с.

39. *Боташев И.* Театр и драматург // Кабардино-Балкарская правда. 1980. 14 авг.

40. *Бочаров А.* Единица измерения – человеческая судьба // Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 28–36.

41. *Бугуров Б.С.* Русская советская драматургия (1960–1970). М.: Высшая школа, 1981. 286 с.

42. *Бычков Д., Пипинис Б.* Балкарские советские писатели. Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1959. 120 с.

43. *Бялик Б. А.М.* Горький – драматург. М.: Советский писатель, 1977. 639 с.

44. *Бялый Г.А.* Русский реализм конца XIX века. Л.: Издательство ЛГУ, 1973. 168 с.



45. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1976. 424 с.
46. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1983. 328 с.
47. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1988. 528 с.
48. *Винокур Т.Г.* О языке современной драмы // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М.: Наука, 1977. С. 130–197.
49. *Вишневская И.* Одноактная пьеса и время // Советская одноактная драматургия. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 3–26.
50. *Вишневская И.Л.* Действующие лица: заметки о путях драматургии. М.: Советский писатель, 1989. 311 с.
51. *Владимиров С.* Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. 162 с.
52. *Волков И.Ф.* Теория литературы. М.: Просвещение, 1995. 255 с.
53. *Волькенштейн В.* Драматургия. М.-Л.: Искусство, 1937. 271 с.
54. Вопросы методологии литературоведения. М.-Л.: Наука, 1966. 284 с.
55. Вопросы осетинской литературы и фольклора. Орджоникидзе: ИР, 1988. 202 с.
56. *Воробьева Н.* Принцип историзма в изображении характера. Классическая литература. М.: Наука, 1978. 264 с.
57. *Всеволодоский-Гернгросс В.Н.* Русская устная народная драма. М.: Издательство АН СССР, 1959. 136 с.
58. *Выходцев П.* Новаторство, традиции, мастерство. Л.: Советский писатель, 1978. 336 с.
59. *Гамзатов Г.Г.* Дагестан: духовное и художественное наследие. Концептуальный, мировоззренческий и нравственный аспекты. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2004. 544 с.
60. *Гамзатов Г.Г.* Фольклор в системе национальной художественной культуры // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2007. С. 7–25.
61. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М.: Просвещение, 1968. 304 с.
62. Греческая трагедия. М.: Деггиз, 1956. 366 с.
63. *Громова М.И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, Наука, 2007. 368 с.
64. *Гуляев Н.А.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1985. 272 с.
65. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 320 с.



66. Гусейнов М.А. Кумыкская проза начала XX века. Махачкала, 2003. 285 с.
67. Дагестанская литература. Закономерности развития. 1965–1985. Махачкала, 1999. 456 с.
68. Данилова И.Р. Стилиевые процессы развития современной русской драматургии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2002. 44 с.
69. Дарсалия В.В. Абхазская советская драматургия. Тбилиси: Мецниереба, 1968. 192 с.
70. Джуртубаев М.Ч. Мифология и эпос карачаево-балкарского народа. Нальчик: Эльбрус, 2011. 488 с.
71. Драма первой половины XX века. М.: Слово, 2000. 824 с.
72. Драматургия и время. М.: Искусство, 1974. 280 с.
73. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 356 с.
74. Журтов Б. Театр. Зритель. Драматург // Кабардино-Балкарская правда. 1975. 21 окт.
75. Евлоева А.М. Ингушская драматургия: национальные истоки, эволюция, жанровая специфика. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. 160 с.
76. Евлоева А.М. Рецензия на монографию А.М. Сарбашевой «Балкарская драматургия: этнофольклорная традиция и эволюция жанра» // Вестник Орловского государственного университета. Серия: «Новые гуманитарные исследования», 2014. № 4. С. 318–319.
77. Еришов Л. История русской советской литературы. М.: Высшая школа, 1988. 656 с.
78. Журтов Б. Театр. Зритель. Драматург // Кабардино-Балкарская правда. 1975. 21 окт.
79. Зингерман Б. О документальной драме // Театр. 1967. № 4. С. 152–167.
80. Зульфугарова М. Дагестанская советская драматургия. Махачкала, 1965. 240 с.
81. Иванов А. Марийская драматургия. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1969. 276 с.
82. Ивашнев В.И. О границах документальности в драматургии // Писатель и жизнь. М.: Издательство МГУ, 1974. С. 54–63.



83. История КБАССР. М.: Наука, 1967. Т. 1. 482 с.
84. История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. 356 с.
85. История русской советской литературы. М.: Просвещение, 1980. 496 с.
86. История советского драматического театра. М.: Наука, 1969. Т. 5. 736 с.
87. *Карягин А.* Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 223 с.
88. *Кильмухаметов Т.А.* Поэтика башкирской драматургии. Уфа: Китап, 1995. 336 с.
89. *Кириллина М.А.* Эволюция жанра комедии в якутской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Якутск, 2008. 20 с.
90. *Киященко Н.* Героическое как категория эстетики // Эстетика. Категории и искусство. М.: Искусство, 1965. С. 88–107.
91. *Кожин И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. М.: Советский писатель, 1978. 436 с.
92. *Костелянц Б.О.* Драма и действие. М.: Совпадение, 2007. 504 с.
93. *Крон А.* Заметки о языке сценического произведения // О труде драматурга. М.: Искусство, 1957. С. 35–55.
94. *Кулиева Ж.* Кайсын Кулиев: литературный портрет в документах и материалах. Нальчик: КБИГИ, 2008. 134 с.
95. *Кучукова З.А.* Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2005. 312 с.
96. *Лавренев Б.* Опыт работы над исторической пьесой // О труде драматурга. М.: Искусство, 1957. С. 56–67.
97. *Лебедев А.* Сказка есть сказка // Театр. 1968. № 3. С. 38–44.
98. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
99. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. 349 с.
100. *Магомедова М.З.* Операционализация понятия «толерантность» в рамках социологической парадигмы // Вестник Дагестанского научного центра. 2006. № 26. С. 103–108.
101. *Макарян А.* О сатире. М.: Советский писатель, 1967. 275 с.
102. *Малкондеев Х.Х.* Обрядово-мифологическая поэзия балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эль-Фа, 1996. 272 с.



103. *Малкондуев Х.Х.* Поэтика карачаево-балкарской народной лирики. Нальчик: Эль-Фа, 2000. 320 с.

104. *Мамиева И.В.* Мифолого-религиозные представления осетин: поэтика отражений // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее: Материалы международной научной конференции, посвященной 400-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства. В двух частях. Элиста: ЗАОР «НПП «Джангар», 2009. Ч. 2. С. 108–113.

105. *Мартазанова Х.М.* Трагедия личности и народа (По роману Ахмеда Бокова «Узкие ворота») // Материалы Международной научной конференции «Единая Калмыкия в Единой России: через века в будущее», посвященной 400-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства. Элиста. 13–18 сент. 2009 г. Ч. 2. С. 118–121.

106. *Мусаева Б.С.* Основные тенденции развития современной азербайджанской драматургии (70–80-е годы): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1991. 38 с.

107. На сцене – современник // Кабардино-Балкарская правда. 1960. 9 авг.

108. Наследие как система ценностей / Под ред. акад. Г.Г. Гамзатова. Махачкала, 2007. 680 с.

109. *Николаев Д.* Смех – оружие сатиры. М.: Искусство, 1962. 311 с.

110. *Николаев П.А.* Историзм в художественном творчестве и литературоведении. М.: Издательство МГУ, 1983. 368 с.

111. *Никулина Е.А.* Трагическое и комическое // Курс лекций по теории социалистического реализма. М.: Высшая школа, 1973. С. 155–188.

112. *Основин В.В.* Русская драматургия второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1980. 192 с.

113. *Оснос Ю.* Старое в новом // Театр. 1961. № 4. С. 78–82.

114. Очерки истории балкарской литературы. Нальчик: ГП КБР «Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.», 2010. 808 с.

115. *Паранук К.Н.* Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе. Майкоп: Качество, 2006. 312 с.



116. Писатели Кабардино-Балкарии (XIX – конец 80-х гг. XX в.): Биобиблиографический словарь. Нальчик: Эль-Фа, 2003. 444 с.
117. *Пюрвеев В.Д.* Калмыцкая драматургия. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1970. 48 с.
118. Ранняя русская драматургия. XVII – первая половина XVIII в. М.: Наука, 1972. 368 с.
119. *Рахаев И.И.* Ас-салам алейкум, друзья! Нальчик: Эль-Фа, 2000. 144 с.
120. *Ревякин А.И.* Искусство драматургии А.Н. Островского. М.: Просвещение, 1974. 334 с.
121. *Смеяков Ю.* Драма – род литературы // Вопросы литературы. 1983. № 7. С. 225–230.
122. *Смолянинов И.Ф., Боров Ю.Б.* Трагическое и комическое // Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М.: Госполитиздат, 1956. С. 101–141.
123. *Средний Д.* Героический характер в советском искусстве // Эстетика и жизнь. М.: Искусство, 1971. Вып. 1. С. 54–98.
124. *Строева М.* Такой уж это был человек // Театр. 1966. № 4. С. 44–48.
125. *Султанова Г.* Революции посвящаются. Махачкала, 1981. 124 с.
126. *Султанова Г.* Фольклор в драматургии и театре Дагестана. Махачкала, 2008. 168 с.
127. *Султанова Р.Р.* Тенденции развития сценографии тюркоязычных театров // Карим Тинчурин и татарское искусство: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2007. С. 162–171.
128. *Суюнова Н.Х.* Образ дороги в фольклоре и литературе ногойцев // Литература народов Северного Кавказа: художественное пространство, диалог культур: Материалы всероссийской научной конференции. Карачаевск, 2008. С. 203–206.
129. Теория литературы. М.: Академия, 2007. 512 с.
130. *Тепнеев А.М.* Балкарский театр // Многоязыкий театр России. М.: Всероссийское театральное общество, 1980. С. 189–196.
131. *Тепнеев А.М.* Кязим Мечиев // Очерки истории балкарской литературы. Нальчик: Эльбрус, 1981. С. 56–86.
132. *Тепнеев А.М.* Все еще впереди // Кабардино-Балкарская правда. 1985. 30 сент.



133. *Теракопян Л.* На линии разлома // Вопросы литературы. 1990. № 1. С. 32–60.
134. *Тимофеев Л.* Рассвет в горах (о спектакле национального балкарского театра) // Советская Россия. 1958. 27 апр.
135. *Тимофеев Л., Венгеров Н.* Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1985. 510 с.
136. *Толгуров З.Х.* Преодоление традиций // Кабардино-Балкарская правда. 1974. 8 окт.
137. *Толгуров З.Х., Хульчаева М.Х.* Поэзия Керима Отарова. Нальчик: Эльбрус, 2012. 230 с.
138. *Толстых В.В.* Об этической природе древнегреческой трагедии // Эстетика и жизнь. М.: Искусство, 1973. Вып. 2. С. 289–322.
139. *Туркаев Х.В.* Чечено-Ингушская советская драматургия. Грозный, 1975. 137 с.
140. *Тычинский М.* Новый театральный сезон // Кабардино-Балкарская правда. 1965. 12 окт.
141. *Узденова Ф.Т., Сарбашева А.М.* Современная балкарская литература: основные тенденции развития // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Ростов н/Д, 2008. № 5. С. 147–152.
142. *Урусбиева Ф.* Драматургия // Очерки истории балкарской литературы. Нальчик: Эльбрус, 1981. С. 127–128; 229–242.
143. *Урусбиева Ф.А.* В содружестве двух муз // Кабардино-Балкарская правда. 2000. 20 июня.
144. *Урусбиева Ф.А.* Избранные труды: очерки, эссе, статьи. Нальчик: Эльбрус, 2001. 176 с.
145. *Урусбиева Ф.* Плоды вечного сада // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2003. № 1. С. 62–63.
146. *Утижева Л.Б.* Жанр комедии в творчестве Б.К. Утижева: национально-художественные истоки, традиции, новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2008. 18 с.
147. *Федь Н.* Современная украинская комедия // Театр. 1965. № 2. С. 34–41.
148. *Федь Н.М.* Искусство комедии. М.: Наука, 1978. 216 с.
149. *Филиппов В.* Язык персонажей А. Островского // А.Н. Островский – драматург. М.: Советский писатель, 1946. С. 78–131.



150. Фрид Ю. Поэт, которого мы не знали // Театральная жизнь. 1966. № 7. С. 5.
151. Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л.: Наука, 1971. 294 с.
152. Фролов В.В. Жанры советской драматургии. М.: Советский писатель, 1957. 335 с.
153. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии: анализ драматических жанров в России XX века. М.: Советский писатель, 1979. 423 с.
154. Хабичева-Боташева З.Б. Карачаевский театр. М.: ГИТИС, 2012. 524 с.
155. Хадарцева А.А. История осетинской драмы. Орджоникидзе, 1983. Ч. 1. 224 с.
156. Хадарцева А.А. История осетинской драмы. Орджоникидзе, 1985. Ч. 2. 248 с.
157. Хаджиева А.А. Философия принятия жизни со всей ее трагичностью (Тема исторической памяти в ингушской поэзии) // Материалы Международной научной конференции «Единая Калмыкия в Единой России: через века в будущее», посвященной 400-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства. Элиста. 13–18 сент. 2009 г. Ч. 2. С. 194–197.
158. Хализев В. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
159. Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. Казань: Издательство «ФЭН», 1996. 268 с.
160. Холодов Е. Язык драмы. М.: Искусство, 1978. 240 с.
161. Храпченко М. Горизонты художественного образа. М.: Художественная литература, 1986. 439 с.
162. Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.: Советский писатель, 1970. 267 с.
163. Ципинов А.А. Народная историческая проза адыгов. Нальчик: Эль-Фа, 2000. 160 с.
164. Чагин А.И. Историзм как движущаяся категория // Актуальные проблемы методологии литературной критики. М.: Наука, 1980. С. 273–301.
165. Чернец Л.В. Литературные жанры. М.: Издательство МГУ, 1982. 202 с.



166. *Чичерин А.В.* Идея и стиль. М.: Советский писатель, 1968. 373 с.
167. *Шимунек Е.* Эстетика и всеобщая теория искусства. М.: Прогресс, 1980. 248 с.
168. *Штейн А.* Работая над темой современности // Вопросы литературы. 1962. № 3. С. 134–152.
169. *Щербина В.Р.* Личность, современность, история // Советский многонациональный роман. М.: Наука, 1985. С. 6–38.
170. *Эльсберг Я.* Вопросы теории сатиры М.: Советский писатель, 1957. 428 с.
171. *Явчуновский Я.* Заметки о современной драме // Театр. 1966. № 7. С. 58–63.
172. *Якименко Л.* На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы). М.: Художественная литература, 1978. 494 с.
173. *Ярхо В.* Драматургия Эсхила: некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. 269 с.

Художественная литература

174. *Боташев И.* Хочу быть первым: Комедия // Современная драматургия. М., 1961. Кн. 20. С. 169–224.
175. *Боташев И.* Орлы любят высоту: Пьесы. М.: Советский писатель, 1985. 384 с.
176. *Залиханов Ж.* Горные орлы. Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1966. 336 с.
177. *Теппеев А.* Тяжкий путь: Трагедия // Эльбрус. 1990. № 1. С. 5–28.
178. *Толгуров З.Х.* Большая Медведица. М.: Современник, 1988. 318 с.
179. *Алиев Ш.* Кюлкю да джыламукъ да (И смех, и слезы...): Рассказы, пьесы. Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, Карачаево-Черкесское отделение, 1991. 128 с.
180. *Маммеев И.* Жаралы жугъутур (Раненый камень) // Шугълукъ (Дружба). 1967. № 2. С. 75–115.



181. *Маммеев И.* Киши жеринде (На чужбине): Пьесы. Нальчик: Эльбрус, 2003. 196 с.
182. *Ольмезов М.* Гошayah бийче (Княгиня Гошayah): Трагедии. Нальчик: Эльбрус, 2003. 327 с.
183. *Рахаев И.* Тасхачыла (Разведчики): Комедия // Халал тенгле арасында (Среди добрых друзей). Нальчик: Эльбрус, 2000. С. 88–98.
184. *Теппеев А.* Коммунист: Пьеса // Шуёхлукъ (Дружба). 1978. № 3. С. 8–100.
185. *Теппеев А.* Аргутай: Трагедия // Минги-Тау (Эльбрус). 1999. № 2. С. 111–179.
186. *Теппеев А.* Бийнёгер: Драма // Минги-Тау (Эльбрус). 2007. № 4. С. 152–215.
187. *Токумаев Ж.* Ауанала (Тени): Повести, рассказы, пьесы. Нальчик: Эльбрус, 1985. 384 с.
188. *Токумаев Ж.* Чонай къатын алады (Чонай женится): Комедия // Минги-Тау (Эльбрус). 1998. № 6. С. 142–183.
189. *Толгунов З.Х.* Эрирей. Нальчик: Эльбрус, 1972. 208 с.
190. *Этезов О.* Дертчиле (Мстители): Пьеса // Минги-Тау (Эльбрус). 2002. № 5. С. 174–185.
191. *Этезов О.* Махтау (Слава): Пьеса // Сайламала (Избранное). Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 64–114.



ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА I. Жанр трагедии в системе драматургических форм	14
1.1. Эстетическая категория трагического в национальной литературе	14
1.2. Типы трагического	19
1.2.1. Трагическое как высшее проявление героического	19
1.2.2. Трагическое как противоречивое сознание	27
1.2.3. Трагическая участь	34
1.3. Художественное своеобразие жанровых компонентов современной балкарской трагедии	39
1.4. Особенности речевой структуры балкарской драмы (на материале трагедий А. Теппеева)	48
ГЛАВА II. Проблематика и поэтика национальной комедии	56
2.1. Эстетическая природа комического	56
2.2. Художественные особенности сатирических и комедийных жанров в балкарской литературе	62
2.3. Художественные и языковые средства отображения комического в драматургии Ж. Токумаева, И. Маммеева	75
ГЛАВА III. Драма. Типы драматизма	91
3.1. Поэтико-стилевые особенности балкарской драмы	91
3.2. Драматизм обстоятельств (драма «Раненый тур» И. Маммеева)	96
3.3. Документальная основа и специфика драматизма (драмы И. Боташева)	105
3.4. Драматизм заблуждения (социально-психологические драмы «Коммунист» А. Теппеева, «На чужбине» И. Маммеева)	109
3.5. Драматизм отношений (драма «Бийнегер» А. Теппеева)	118
3.6. Фольклорно-этнографический компонент в художественной структуре современной драмы	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	132
БИБЛИОГРАФИЯ	135



Научное издание

Алена Мустафаевна Сарбашева

**ПОЭТИКА
БАЛКАРСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

Макет и техническое редактирование *З.З. Сокуровой*
Корректор *Л.О. Тамазова*

Подписано в печать 02.11.2015
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Гарнитура Minion Pro
Усл. печ. л. 8,6. Тираж 500 экз. (1-й завод 100). Заказ № 140

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований»
360000, г. Нальчик, ул. Пушкина, 18
Тел.: 8 (8662) 42-46-97, 42-50-94
E-mail: kbigi@mail.ru