АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН
ОТДЕЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК И ТЕХНОЛОГИЙ

Р. Б. Ахмадиев

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ БАШКИРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (1970–2010 гг.)

БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
БАШКЫРТ ЭНЦИКЛОПЕДИЯҺЫ

Уфа
Гилем
2017

УДК 82(470.57) – 1.37.034
ББК 83.3(2Рос.Баш)
А95

Издание осуществлено при содействии
Фонда поддержки научных исследований АН РБ

Ответственный редактор
А. О. Хужахметов, кандидат филологических наук

Рецензенты:
М. Х. Надергулов, доктор филологических наук, профессор;
Ф. Ш. Сибагатов, кандидат филологических наук

БАШКОРТ ЭНЦИКЛОПЕДИЯҺЫ
БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Ахмадиев, Р. Б.

А95 Проблемы жанровой эволюции башкирской драматургии (1970–2010 гг.). – Уфа : Башк. энцикл., 2017. – 240 с.

ISBN 978-5-88185-365-5

В монографии рассматриваются особенности эволюции жанров башкирской драматургии (1970–2010 гг.) в соответствии с природой художественного конфликта и способами его реализации как художественное отображение характера социальных и нравственных противоречий на разных этапах общественного развития.

Для студентов, аспирантов, литературоведов, преподавателей вузов и других учебных заведений и тех, кто интересуется башкирской драматургией и театром.

УДК 82(470.57) – 1.37.034
ББК 83.3(2Рос.Баш)

ISBN 978-5-88185-365-5

© Ахмадиев Р. Б., 2017
© «Башкирская энциклопедия», 2017

ВВЕДЕНИЕ

Изучение драматургии – одна из основных проблем башкирского литературоведения, и она всегда находится в центре внимания исследователей. В последнее время появились работы, в которых прослеживаются пути становления и развития драматургии, в том числе ее отдельных жанров (6; 7; 13; 21; 24; 35), разрабатывается поэтика сценической литературы (11; 12; 19), рассматривается творчество писателей, внесших достойный вклад в развитие драматического рода поэзии (18; 20; 23; 39; 48). В исследованиях литературоведов получили соответствующую оценку произведения, явившиеся значительным достижением башкирской литературы и искусства 60–80-х гг. В монографии М. Гайнуллина «Пути развития башкирской драматургии» (Уфа, 1984) пьесы разных лет изучаются с точки зрения разнообразия тематики, остроты проблем, жизненности конфликтов, составляющих стержень пьесы. Г. Хусаинов, автор исследования «Мустай Карим: Личность. Поэт. Драматург. Прозаик» (Уфа, 1994), рассматривает сценические произведения писателя в тесной связи с его творческой эволюцией, оценивает их как неповторимое художественное явление исходя из влияния его на литературный процесс, духовно-интеллектуальное развитие в целом. Т. Кильмухаметов в своей монографии «Поэтика башкирской драматургии» (Уфа, 1995) изучает башкирскую драматургию в единстве индивидуально-жанровых явлений поэтики и ее родовых компонентов.

Авторы указанных работ не ограничивались лишь вопросами историко-литературной систематизации этапов развития башкирской драматургии. Они внесли значительный вклад в изучение теоретических аспектов нашей литературы, наметили дальнейшие пути осмысления и анализа драматических произведений.

Необходимость в специальном изучении современной башкирской драматургии (1970–2000-е гг.) как отдельного этапа развития не вызывает сомнения. Стремление увидеть процесс развития словесного искусства, в том числе драматургии в «его исторически обусловленной изменчивости, стадиальности» (27), понять

существенные различия, знаменующие движение того или иного рода литературы на протяжении нескольких десятилетий (в том числе последних) характеризует работы башкирских литературоведов (9; 30; 47), исследования по русской драматургии и драматургии народов России и СНГ.

При сопоставлении с предыдущими этапами становится ясно, что нынешнее состояние башкирской драматургии определяется не только многообразием форм и активным экспериментированием в этой области, но и интенсивностью поисков в плане стиля, типизации характеров и ситуаций, приемов и средств изображения и выражения. Построение пьес на рассмотрении взаимосвязей человека и истории, человека и общества, насыщение конфликта социально-психологическим содержанием стало причиной обогащения поэтики сценических произведений, повышения их интеллектуального уровня.

Ныне, когда перед литературоведами стоит задача создания теоретической истории башкирской литературы, становится актуальной проблема научного исследования драматургии на конкретных жанровых границах, в связях между жанрами, жанрово-стилевых отношениях.

Современный период истории башкирской драматургии пока не освоен, отсутствуют специальные исследования, посвященные нынешнему этапу развития драматической поэзии. Имеющиеся работы ограничиваются лишь несколькими статьями (5, 43–47; 19, 96–143). Актуальность проблемы объясняется еще тем, что принципы классификации драматургических форм, их научного анализа по главным жанрообразующим признакам в башкирском литературоведении не разработаны; также нет опыта в выявлении характера интеграции жанров и стилей, рассмотрении сюжетно-композиционного построения произведений и речевой деятельности персонажей в семантико-структурных отношениях с драматическим действием. И не секрет, что пьесы, написанные в том или ином жанровом ключе, были оценены в большинстве случаев как историко-литературный факт, подверглись идейно-тематическому (или проблемно-тематическому) анализу. Естественно, при таком подходе оставались вне внимания исследователей образный смысл произведений, результаты интенсивных поисков, которые вели авторы как внутри жанров, так и на «стыке» жанров, жанров и стилей.

Изучение современной башкирской драматургии как целостной художественной структуры предполагает выявление ее типологии,

построение классификации, обобщение специфики жанровых форм. В этом помогает системность, которая представляет собой «взгляд на искусство не просто как на некую упорядоченность, а как на многосложную динамическую целостность» (28, 370). Такой подход дает возможность обобщать и оценивать литературные произведения, подводить необходимые итоги развития жанров в совокупности и взаимной обусловленности, в единстве общего и особенного.

Системный подход к изучению башкирской литературы определяет стиль и содержание многих исследований последних лет. Созданы труды по башкирской поэзии (Г. Хусаинов), прозе (Р. Баимов, А. Вахитов), драматургии (Т. Кильмухаметов). Появились также работы, рассматривающие отдельные этапы развития родов и жанров башкирской литературы (9; 30; 52).

В контексте вышесказанного, современная башкирская драматургия как один из зрелых в художественном отношении родов национальной литературы, должна рассматриваться и как процесс, обеспечивающий преемственность развития жанров и художественных принципов, стилевых тенденций, и как открытая система, возникающая из взаимодействия литературных форм между собой.

Основной целью данной работы является изучение современного состояния башкирской драматургии, многообразия ее жанровых форм во внутренних связях с содержанием художественного конфликта и способом его художественной реализации. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи: 1) решить проблему классификации драматических жанров по ведущему, типологическому, признаку, способствующему подробному рассмотрению произведений, относящихся к той или иной форме определенного жанра; 2) проследить внутреннюю эволюцию жанров с точки зрения преемственности традиций в разработке исторической темы и в плане типизации обстоятельств современной действительности; 3) определить структурно-типологические качества образований, возникших в результате взаимодействия между разными стилями, с одной стороны, между жанром и стилем – с другой; 4) выявить типы драматического действия, показать их влияние на сюжетно-композиционное построение произведений; определить удельный вес диалога и монолога в структуре современных пьес с учетом «монологизации» речи персонажей, «лиризации» драматического действия; 5) раскрыть своеобразие индивидуальных авторских стилей и сделанных творческих открытий,

определяющих в известной степени тенденции развития башкирской драматургии и литературы в целом.

Основополагающим признаком жанровой классификации является типология. Именно «типы объединяют произведения в группы по какому-то определяющему ведущему признаку» (Л. Чернец). «Когда мы говорим об устойчивости жанров, – пишет В. Фролов, – то имеем в виду, прежде всего, их типологические признаки, закрепленные опытом и практикой (комедия – это всегда комедия, как и трагедия, и драма, и мелодрама и т.д.), составляющие основу каждого жанрового ряда» (69, 16–17). В качестве таких признаков, которые могут стать, на наш взгляд, основанием для классификации жанров драматургии, многие исследователи определяют почти единодушно действие (В. Хализев, В. Поляков, В. Фролов), отдельные элементы действия (М. Кургинян), его событийную структуру (Н. Табачникова).

Нет необходимости в данном случае останавливаться на подробном анализе этих взглядов, концепций, и такая задача нами не ставится. Несомненно, что они отличаются новым, нетрадиционным подходом к изучению теории и истории жанров, определяют новые направления в построении поэтики драматического действия. Вместе с тем, нельзя согласиться со стремлением этих исследователей представить действие как универсальный показатель драматургической формы, как единственную жанрообразующую доминанту. Несмотря на то, что действие сохраняет свою традиционность, консервативность, оно носит для драмы, комедии, трагедии вторичный характер. Каким бы сильным не было влияние драматического действия на другие структурные компоненты произведения, никак нельзя рассматривать его ведущим жанрообразующим признаком. Поэтому прав исследователь, считающий, что «жанрообразующие свойства отдельных элементов действия могут быть выявлены только на основе соотнесения его с жизненной коллизией и способом его художественной реализации» (50, 26). В основу классификации жанров нельзя брать внешние признаки произведения. Если они не связаны с содержанием произведения, не определяются содержанием, то они самостоятельно ничего не раскрывают и ничего не решают. Жанр представляет собой целостную систему, отдельные структурные элементы которой связаны с содержательной стороной произведения.

В драматургии таким компонентом является художественный конфликт. Гегель, например, делил драматургические жанры в соот-

ветствии с типом конфликта (40, 363). Жанрообразующую функцию определяют и многие современные исследователи (25, 11; 47, 156; 50, 31; 59, 258; 71, 267). «Структурную основу литературных произведений, – пишет М. Храпченко, – составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества… Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяют и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто "чистый", абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характерами. Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение» (71, 267).

«Поскольку художественный конфликт есть образное отражение противоречий действительности, включающее в себя авторскую оценку изображаемого, то своеобразие его т и п о л о г и и (Разрядка моя. – *Р. А.*) определяется, с одной стороны, природой и содержанием жизненного явления, ставшего объектом изображения, а с другой – отношением к этому явлению художника, целью, поставленной им перед собой. Именно неповторимость средств художественного воплощения конфликта и преобладающая в пьесах форма и яркая выраженность в том или ином случае категорий драматического, комического и трагического обеспечивают жанровое разнообразие» (50, 37). Каждая из этих форм способствует «совершенствованию языка» (М. Бахтин) того или иного жанра. Иначе говоря, изменение общественных коллизий приводит к изменениям в содержании конфликтов художественных произведений. Это, в свою очередь, требует структурных преобразований в области жанра. В итоге происходит модификация как отдельных жанров, так и жанровой системы в целом.

В определенные периоды, когда созданы все необходимые условия и активизировались связи и отношения с другими жанрами, возникают гибридные формы. Примером этого служит то обстоятельство, что в башкирской драматургии последних лет писатели характеризуют жанровую специфику своих произведений, например, как «драматическая поэма», «романтическая драма», «драматическая

повесть» и т.п. Здесь, как видим, находит отражение диалектика общего и особенного, традиций и новаторства в развитии жанров драматургии.

Необходимо рассмотреть классификацию драматических произведений и с эстетических позиций, поскольку они предназначены в первую очередь для постановки на сцене. В этой связи, например, В. Фролов считает, что драма представляет собой сложное единство, находящееся между трагедией и комедией, и обосновывает ее особенности исходя из своеобразия мышления автора и связанного с этим отражения природы драматизма (69, 338–341).

А. Карягин, принимая во внимание такое обстоятельство, что термины «драма» и «драматизм» бывают многозначны, пишет: «И хотя драму нельзя считать неким универсальным воплощением драматизма в его самом широком смысле, она не может быть понята вне его общего эстетического содержания» (47, 24).

Т. Кильмухаметов подходит к классификации жанров, исходя из категорий комизма, драматизма, трагизма и характера их отражения в драматических произведениях (49, 128, 180).

К сказанному следует добавить, что какими бы важными ни были указанные эстетические категории для поэтики художественного произведения, они приобретают свое значение только в диалектическом единстве с драматическим конфликтом, поскольку невозможно определить границы жанров, выявить их специфику, не принимая во внимание тип конфликта (комический, драматический и трагический).

Дальнейшая дифференциация жанровых форм, то есть разделение в границах самих жанров, а также межжанровое взаимодействие происходит в виде нюансировки и дальнейшей детализации категорий и типов комизма, драматизма, трагизма и не отходит от типологии конфликта.

В течение долгих лет не существовало единого взгляда на природу и характер комического и жанровых форм комедии. Связано это с тем, что существовало множество подходов к определению того, что такое сатира. Если одни ученые стремились доказать существование «смешной» и «серьезной» сатиры (44, 30; 57, 25; 76, 22), то другие противопоставляли сатиру и юмор (58, 170; 56, 146), а третьи – стремились доказать, что это один из литературных родов (29, 117). Из последних следует назвать Л. Тимофеева, Ю. Борева

и Э. Эльсберга. Ю. Борев, например, в своей работе «Комическое» пишет: «Воззрение на сатиру как род литературы прочно входит в наше литературоведение и эстетику. И если теоретические споры можно было рассудить голосованием, то не трудно было бы привести вполне достаточно цитат и имен для решения проблемы» (32, 117).

Однако как можно видеть из многовекового опыта литературы, работает ли писатель над эпическим произведением, обращается ли к лирике или драме – при описании противоречий жизни он имеет в виду возможности комического. Если какое-либо событие или явление вызывает в душе автора ироническое, насмешливое отношение, то в итоге появляется сатирическое произведение, где использованы соответствующие средства. Подобное произведение может принадлежать к различным литературным родам и видам. Например, в эпосе существует басня, в драме – фарс, в лирическом произведении – эпиграмма. В то же самое время ни одно из них не подпадает под понятие литературного рода, существует в рамках одного из них, служит им.

На наш взгляд, сущность сатиры исчерпывающим образом дана в следующем определении: «Сатира – это особый принцип изображения действительности, применяемый во всех родах литературы и имеющий многочисленные жанровые образования, возникшие в результате деформации структурных элементов, принятых в лирике, эпосе и драме» (75, 129).

Следует отметить также, что не каждое произведение, содержащее элементы сатиры, является сатирическим. Н. Щедрин писал: «В самом деле, для того, чтоб сатира была действительно сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало» (73, 375).

Однако комедия не ограничивается только лишь сатирическими приемами. Это хорошо видно на примере эволюции башкирской комедии. Так, между временем появления «Башмачков» Х. Ибрагимова и «Озорной молодости» И. Абдуллина почти полвека, они создавались в разных социально-психологических условиях. Отсюда и особенности художественного воплощения комического. Если «Башмачки» следует понимать именно как сатирическое, то «Озорную молодость» – по преимуществу как юмористическое произведение.

«Сатира побуждает нас смеяться над комедийным персонажем, вызывает чувство превосходства над ним. Юмор побуждает нас смеяться вместе с комедийным героем, порой вызывая желание даже подражать ему» (76, 15).

Юмор, как и сатира, представляет собой художественное воплощение реалий действительности. Наряду с изображением и выделением тех или иных явлений, одной из его задач является критика тех препон, что затрудняют движение к совершенству, идеалу. «Сатира и юмор – это основные формы художественной реализации комического (как своеобразного эстетического отношения между человеком и действительностью. – *Р. А.*), именно сатирическими или юмористическими являются все комические образы в искусстве» (22, 296; 50, 71–72).

Если принять во внимание способ художественной реализации конфликта, лежащего в основе классификации жанра комедии и составляющего его структурную основу, который определяет характер и своеобразие комического действия, отражающего авторскую позицию, то в башкирской драматургии следует выделять сатирическую, лирическую, героическую комедии и водевиль.

Трагизм, лежащий в основе трагедии, – это не только явление, а характерное и своеобразное психологическое состояние и морально-эстетическое взаимоотношение человека с окружающей его действительностью. В одних случаях трагический конфликт воплощается через субъективные переживания героя, в других же – в устремлениях к высоким идеалам. В древней (античной) трагедии действие определяется не отдельными поступками героя, а исходя из его характера и определенного душевного состояния. Характер в те времена означал не индивидуальные и неповторимые свойства личности, а указывал лишь степень отражения свойственных человеку общих моральных свойств и качеств.

Если в античной трагедии причиной конфликта является трагическая ошибка героя, то в реалистической трагедии, начиная с Шекспира, трагический итог выражается во взаимоотношениях героя с окружающими людьми, в его этической позиции, раздвоенности его душевного мира. Например, в башкирских трагедиях хор играет пассивную роль, а элементов «страха» вообще нет. Вместо них активную функцию выполняют лирические (монолог) и драматические (диалог) элементы. В этом плане «Монологи поэта» («Салават»), «Монологи Прометея» («Не бросай огонь, Прометей!») позволяют

полнее раскрыть душевные переживания героя, его размышления. А диалоги между Зевсом и Прометеем, Салаватом и Екатериной II раскрывают истинное лицо царя богов и титана, народного героя и императрицы, придают реалистический характер мотиву безысходности и содействуют разрешению трагического конфликта в глобальном масштабе.

Суть каждого жанра, в том числе и трагедии, состоит в эстетической и социальной трактовке и осмыслении каждого жизненного явления, каждой темы и проблемы. В основе структуры трагедии, как и в других жанрах, лежит авторская позиция, его взгляд на мир. Вследствие этого развитие трагедии, наряду с воздействием объективных условий, подчиняется личностным устремлениям автора, его эстетическому идеалу, уровню осмысления трагического, таланту драматурга.

Трагическое, составляющее эстетическое содержание трагедии и конфликта в ней, хотя и сохраняет ведущие мотивы, с течением времени претерпевает определенные изменения, в каждый новый период обогащается новыми чертами и свойствами. Это явление характерно для развития трагедии в любой литературе, что в конечном итоге приводит к становлению типологии трагического в каждой национальной драматургии. «В рамках башкирской драматургии можно выделить три типа категорий трагического: первый – трагическое как высшее проявление героического. Оно воплощено в образах главных героев, а также их единомышленников; второй тип – трагические судьбы людей противоречивого сознания; третий – трагическая участь» (49, 29).

Трагическое, рассматриваемое с точки зрения общественных и духовных идеалов, – есть эстетическая категория, отражающая неразрешимые социально-этические, моральные и психологические противоречия и деформации, которые возникают в отношениях между людьми, человеком и социальными условиями, нормами и законами. Свое полное воплощение оно находит в разрешении трагического конфликта. В башкирской трагедии разрешение конфликта происходит в героическом и романтическом плане. Те формы трагедии, которые есть в башкирской литературе, представляют собой героическую и романтическую трагедии.

Отдельные элементы композиции трагедии, система образов, способы изображения традиционно устойчивы и даже монолитны. В целях обеспечения «гибкости» этого монолита авторы используют

различные приемы и средства. Если в пьесах «В ночь лунного затмения» и «Нэркес» моделируется виртуальная ситуация, то в трагедиях «Салават» и «Не бросай огонь, Прометей!» события рассматриваются как исторические (во всяком случае, как имевшие место). С точки зрения поэтики все эти события представляются и оцениваются совершенно по-новому. Следовательно, обращение к различного рода объективным и субъективным средствам отражения действительности, синтез стилей необходим для того, чтобы некоторые типологические свойства жанра трагедии представить в более выпуклом виде.

В структуре литературных жанров драматизм выступает одним из самых значимых и значительных элементов. Это обстоятельство дает основание определить драму как высшую ступень литературы и искусства. Вся деятельность человека, все его думы, мечты, желания, его переживания и устремления находят в драме наиболее полное воплощение.

Близость драмы к сути окружающей действительности, пристальное внимание к психологии персонажей, их интеллектуальным свойствам вызывает у зрителя стремление увидеть сходные морально-этические явления и проблемы в знакомых всем обстоятельствах и ситуациях. Драматизм и демократизм драмы связаны с вниманием к людям разных социальных слоев, различных общественных положений.

Все это придает драме особую выразительность, обнажает ее корни, истоки. Комизм является следствием изображения комических персонажей в комических обстоятельствах, трагизм проявляется как следствие бескомпромиссной борьбы героя с трагическими противоречиями жизни. Драматизм появляется в результате нарушения героем каких-либо общественных и моральных норм и законов. Стремясь к воплощению своих желаний и устремлений, герой «переживает драму» и, пройдя через душевные потрясения, как бы заново рождается. Переживший драму герой духовно обновляется, выходит из кризиса, из борьбы за свои идеалы и принципы победителем. В этом и проявляется суть драматизма, формы проявления которого могут быть различными. У писателей-классиков пути преодоления «кризисных ситуаций» одни, в современных произведениях, основанных на исторических событиях или же отражающих проблемы нынешней действительности, они несколько иные. Тот внутренний надрыв, с которым герой защищает или отвергает те или иные нормы,

установившиеся или еще только становящиеся, придает драматизму особую остроту, пафос.

В произведениях, основанных на других ситуациях, герой погибает. Однако его гибель не является результатом борьбы с противоречиями жизни. Он погибает, выполнив свой общественный и нравственный долг. В «Золотой колыбели» Н. Асанбаева Азамат отдает жизнь за свободу Родины, а в пьесе «Матери ждут сыновей» А. Мирзагитова суть драмы Тайфура проявляется по-другому: преступление Яхьи свыше тридцати лет лежит тяжелым камнем на его сердце.

Третий тип драмы можно определить следующим образом. В ряде пьес те общественные силы, которым противостоит герой, временно оказываются сильнее. Герой полностью использует свои духовные ресурсы, однако в итоге он обессилен и проигрывает борьбу. В то же самое время его деяния, переживания, испытываемые им потрясения не могут не вызвать отклика у зрителей. Судьба таких героев (Мурат Сагадеев, Янбика, Шункар) трагична, однако эти образы изучаются и исследуются в рамках жанра драмы.

Несомненно, «кризисные» драматические ситуации существуют во множестве форм. И указание только на три из них не означает, что другие не принимаются во внимание. Они также входят в указанные три ведущих вида драматического в качестве одного из существенных нюансов какого-либо из них. Поскольку драматизм, будучи выражением особого состояния души героя, каждый раз приводит к проявлению социальных, психологических или моральных противоречий, является источником конфликта (69, 343–344).

В современной башкирской драматургии и сама драма как жанр, и особенности выражения категории драматического характеризуются духовно-этическим содержанием, философичностью и социальной глубиной.

Драматическое представляет собой категорию, выражающую эстетическую форму отношений, которые возникают между человеком и действительностью. Через отдельные свойства героя проявляются общие социальные, психологические и этические конфликты.

При подразделении драмы на структурные типы необходимо принять во внимание особенности художественного воплощения драматического. Например, в произведении, воспевающем трудовые или ратные подвиги, все компоненты носят романтическую направленность, и конфликт, как правило, имеет ту же тональность. В пьесе,

где ведущим эстетическим качеством выступает лирическое начало, содержание конфликта также выражается в лирических интонациях. Если же в произведении раскрывается глубина внутренних переживаний героя, их психологическая составляющая, тонкость чувств, неожиданные повороты мысли, то доминанта произведения требует использования средств психологического анализа.

Драматическое, как и трагическое и комическое, отнюдь не простая эстетическая категория, состоящая из прямо противоположных полюсов, хотя рядовой зритель и рассматривает пьесу, если смешная, как комедию, если грустная, как трагедию.

Автор драмы должен обладать способностью драматического мышления. Лишь в этом случае он сможет создать произведение, соответствующее требованиям жанра драмы. Если писатель сознательно ставит проблему создания гибридной формы, то драма наполняется либо элементами комедии, либо трагедии. Игнорирование этих особенностей авторского мышления приводит к неправильной трактовке и определению жанра произведения. Исходя из вышесказанного следует выделить следующие жанровые формы современной драмы в башкирской литературе: героическая, социально-политическая, социально-нравственная, бытовая, психологическая (психолого-публицистическая и лирико-психологическая), романтическая.

Таким образом, представить в целостном виде сложную мозаику жанровых форм можно только тогда, когда принимаются во внимание все возможные формы комического, трагического и драматического в реализации конфликта. В трагикомедии, они, например, неразрывно связаны: комизм и трагизм или комизм и драматизм.

Художественный конфликт, выступающий образным отражением противоречий действительности, представляет собой не внешнее по отношению к произведению явление, не абстрактную идею и не каркас действия, а является его реальным и уникально-неповторимым воплощением. «Конфликт полностью раскрывается только в органическом единстве идеи, характеров, сюжета, в жанровых и стилевых свойствах драмы. И особенности его могут быть определены только тогда, когда учтены все эти компоненты во всей их совокупности» (25, 11).

Связующие нити конфликта пронизывают всю ткань художественного произведения, «начиная от принципов композиции и сюжетостроения, способа раскрытия характеров вплоть до приемов инди-

видуализации речи персонажей и принципов построения диалогов» (50, 31–32).

При анализе сценических произведений различной жанровой природы чрезвычайно важно учитывать ведущую роль этих трех элементов, образующих единство содержания и формы конфликта. Во-первых, структурные компоненты конфликта, являющегося типологической характеристикой драматического рода, в каждом конкретном произведении находят своеобразное воплощение и указывают на жанр. Во-вторых, в пьесах, написанных в том или ином жанре, отдельные из этих элементов выступают на первый план и определяют своеобразие и неповторимую индивидуальность драмы, комедии и трагедии.

«Соотнесенность каждого элемента литературного произведения, – указывал Ю. Тынянов, – как системы, с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной ф у н к ц и е й данного элемента» (67, 22). Если сюжетные и композиционные принципы, составляющие содержание и форму конфликта, приемы раскрытия характера персонажей и их речевые характеристики, принципы построения диалогов выполняют соответствующую функцию, они формируются как типологические свойства жанра.

Жанр, воплощая в себе опыт длительного развития литературы и являясь устойчивым типологическим образованием, в то же самое время выступает в каждом конкретном произведении как уникальное явление. «Художественной единицей типового сопоставления, таким образом, может быть признано только з а к о н ч е н н о е п р о и з в е д е н и е (Разрядка моя. – *Р. А.*), как носитель индивидуального авторского стиля и одновременно как выразитель некоей общей стилевой закономерности» (63, 18). «Только анализ к о н к р е т н о г о с о д е р ж а н и я д а н н о г о х у д о ж е с т в е н н о г о я в л е н и я позволяет понять закон построения его формы, принцип связи всех ее элементов, ибо именно содержание, разливаясь по всем «уровням» и «ячейкам» формы, определяет ее характер и обусловливает ее стилевую целостность» (44, 727).

Целостное рассмотрение произведения, исследование драматургии в сравнительно-историческом и сравнительно-типологическом плане доказывает наряду с дальнейшей дифференциацией жанровых форм присутствие прямо противоположных направлений и тенденций. Объясняется это не только сохранением типологических черт

и свойств драмы в ходе эволюции ее как рода литературы, но и усилением воздействия прозы и поэзии. Усиление лирических и эпических характеристик сценических произведений в первую очередь проявляется в сюжетно-композиционной структуре, речевых особенностях персонажей и характере разрешения конфликта через их материально выраженную деятельность, в особенности – через их духовно-интеллектуальный потенциал.

Имеет для нас методологическую ценность следующее высказывание М. Храпченко: «И хотя научное изучение процессов, происходящих в природе и обществе, всегда, так или иначе, связано с выделением тех или иных сторон объекта исследования и самостоятельным их рассмотрением, функционально-взаимодействующие величины нуждаются в исследовании, раскрывающем их внутренние единства, единства их развития» (71, 404).

Не принимая во внимание эти обстоятельства, довольно сложно представить трансформацию жанров и раскрывающиеся в ходе их исторического развития функции. Поскольку драма, как и другие роды литературы, имеет систему собственных жанровых форм, то природа этих форм, составляющих данную систему, их бытие дают нам возможность проводить сопоставительный анализ произведений башкирской драматургии различных этапов, выявить характерные тенденции ее современного развития.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ

Назначение и бытование драматических произведений во многом связано с их сценическим воплощением. Это дало основание, например, М. Горькому определить драму как один из самых трудных родов литературы. Сходную точку зрения выразили в свое время А. Пушкин и И. Гете, А. Герцен и Г. Лессинг, Г. Гегель и В. Белинский, А. Чехов и В. Маяковский. Эту же мысль можно встретить и у современных исследователей драматургии.

Вместе с тем определяющим фактором для существования драмы является соотнесенность ее с таким эстетическим явлением, как драматизм (драматическое), что пронизывает структуру и «пропитывает» содержание драматических произведений. Следовательно, развитие современной драмы, появление ее новых жанровых форм связаны со способами реализации конфликта, насыщенного драматизмом.

1.1. Драматизм подвига и героическая драма

Героическая драма, как правило, основывается на художественном описании самого героизма, а также его истоков, форм проявления. Именно поэтому героические события и характеры даются в тесной взаимосвязи и занимают в структуре драмы одно из главных мест. Герой сознательно стремится к своей цели, проявляет упорство в ее достижении, совершает духовный подвиг в соответствии со своими убеждениями. Конфликт героической драмы «проникнут» социальным оптимизмом, и он имеет перспективу художественного воплощения.

Одним из первых примеров героической драмы в башкирской драматургии стала пьеса Д. Юлтыя «Карагул». В дальнейшем, как

отмечается в «Истории башкирской литературы», «героические характеры получили воплощение в описании событий Великой Октябрьской социалистической революции, Гражданской войны, коллективизации и Великой Отечественной войны. В современной башкирской драматургии есть достаточно много удачных произведений этого жанра» (42, 166).

Значительную роль в эволюции жанра героической драмы сыграло освоение темы Великой Отечественной войны. Необходимо заметить, что тема войны в сценических произведениях начала 70-х годов получила особое развитие, что свидетельствует об открытии у башкирской драматургии «второго дыхания».

К героической драме относится пьеса Ф. Булякова «Шаймуратов-генерал». Автор, говоря о замысле произведения, подчеркивает, что в основе его пьесы – не судьба реального человека, а образ одноименной народной песни. Основная цель драматурга состояла не столько в показе батальных сцен войны, сколько в выявлении взаимосвязи военной действительности и судеб героев, в раскрытии этических и психологических основ героизма, в оценке исторических итогов. И вследствие этого пьеса пронизана героическим пафосом, основана на обостренном этическом конфликте и напряженном драматизме.

Прежде всего эти свойства связаны с образом Генерала (авторское имя персонажа). Драматург выказывает по отношению к нему отнюдь не традиционный взгляд. И этим пьеса отличается от пьесы И. Абдуллина и Ш. Насырова «Генерал Шаймуратов»: если в этой пьесе те или иные черты героя раскрываются в последовательности событий, то Ф. Буляков «испытывает» Генерала в его отношении к конкретной ситуации – выходу его подразделения из окружения.

В обоих произведениях Шаймуратов предстает человеком трудной судьбы, однако спокойного нрава, он внимателен к людям, рассудителен в делах. В пьесе И. Абдуллина и Ш. Насырова больше внимания уделяется раскрытию героического содержания характера персонажа. Выводя свою дивизию из окружения, Шаймуратов предстает настоящим храбрецом, бесстрашным командиром. В пьесе же Ф. Булякова у Генерала совсем другое положение. В первой пьесе успех войск, действующих в тылу врага, во многом зависит от расторопности, сметливости командира, а у Генерала, стоящего в обороне, нет никакой возможности поменять по собственной инициативе свои

позиции, либо вовсе оставить их. И это понимают все. Задание, поставленное перед дивизией Шаймуратова вышестоящим командиром, ставит войска, ведущие в течение долгого времени оборонительные бои, в тяжелейшее положение. Он вынужден в ситуации, когда с одной стороны приказ, а с другой стороны для маневра нет никакой возможности, решить проблему ответственности и долга командира. Герой пьесы И. Абдуллина и Ш. Насырова говорит, что «жизнь солдата дороже моей жизни». И когда пришло время, пусть и ценой собственной жизни, но постарался спасти как можно больше жизней простых солдат. Герой Ф. Булякова также озабочен судьбой своих подчиненных. Шаймуратов считает преступлением направлять кавалеристов против танков и авиации, тем более что полки только-только сформированы, вооружены всего лишь саблями, а винтовки и в руках-то никогда не держали.

На первый взгляд кажется, что автор подошел к данной проблеме только лишь с этической позиции, – от сцены к сцене в пьесе начинают раскрываться ее новые грани. Острота ситуации обнажает все переживания Генерала: командир, только что отдававший категоричные приказы, остается один на один со своими переживаниями, раздвоенностью между долгом и чувством. Кажется, только Ямиля в состоянии понять его в эти минуты. Он раскрывает жене свои самые сокровенные, потаенные мысли: «Очень трудно, Ямиля, безмерно трудно. Судьба сынов Башкортостана в моих руках. Их ведь специально отбирали. Самых умелых, самых крепких. Ощущение такое, что я единственный в ответе за будущее нашего народа, за его генофонд. И ведь я мог отказаться, однако согласился. Имел ли я право на это? Что же мне сделать, чтобы они живыми смогли вернуться домой?!»

Как показывает автор, сами солдаты и не думают о смерти, в душе они полны решимости и веры в победу. Без этого они бы не смогли перед началом вражеской атаки шутить и разыгрывать друг друга.

Первый воин. Я и о себе думаю. Как о себе начну думать, начинаю коней жалеть. Вот вернусь домой, женюсь, и родится у меня сын! И будет он лучшим в округе коневодом.

Второй воин. А мой сын, думаю, композитором будет. Да, да, нечего смеяться. Композитором. Будет песни писать, симфонии там всякие. Вся республика будет гадать – чей же это сын?

Четвертый воин. А я вот хочу подарить многострадальной республике нашей секретаря обкома. Нынешние-то все… Политрука не видать где?..

Какие-то они все убогие. Я бы для республики настоящего хозяина воспитал! Я один только могу это сделать. С божьей помощью, конечно же.

Третий воин. А мой сын будет художником. Какого еще не было на земле нашей. Пусть я сам – простой сельский мужик, красоту, может быть, недостаточно понимаю. Но Зифа моя! Как она восторгается восходами на Сакмаре! (Прямо по-детски, совсем по-детски, можно сказать.) Домой бы, парни, а?

У каждого из них есть истинное право на счастье. Ощущение этого счастья, ожидание его дает им возможность выражать мысли открыто, свободно, не скрывая. Надо лишь, как сказал, например, Мурат, «фашистов выгнать из окопов. А затем преследовать их до самого Берлина». Их возлюбленные, оставшиеся в тылу, тоже горят мечтой о воспитании достойных сыновей. Пока же они желают, чтобы будущие отцы вернулись домой живы-здоровы. Девушки не понимают еще, что их любимые находятся на грани жизни и смерти. И только Ямиля, будучи матерью, осознает их трагическое положение и обращается к генералу: «Ты никогда не вернешься. Ты и сам это хорошо знаешь. Хотя бы поэтому сохрани моего сына для меня. Слышишь, еще не поздно! Ты еще можешь остановить его! Ты можешь изменить приказ!»

Но Шаймуратов не изменил приказ. Он согласился, после серьезного спора с политруком, что не сможет пойти на этот шаг. Генерала не испугало, что политрук напомнил о существовании приказа «Ни шагу назад». Он готов не только застрелиться, чтобы не вести на верную смерть сотни солдат, но и партбилет для него мало что значит в данной ситуации. Лишь третий аргумент политрука заставляет Генерала действовать в соответствии с приказом: «Доверенную тебе дивизию вся республика, весь народ собирал. Самых достойных джигитов выбрал. И что люди подумают, когда узнают, что достойнейшие из достойных в первом же сражении, еще не встретившись с врагом, уже побежали назад? Что народ скажет? Мы должны не пропустить врага или погибнуть. Другого пути нет».

Душевные терзания Шаймуратова и его соратников нисколько не умаляют их патриотических чувств, не ставят под сомнение их способность к подвигу. Каждый из солдат готов жизнь отдать «За Родину, за Сталина». И Генерал нисколько не сомневается, что они достойны славы. Узнав от Ямили, что его родной сын попал в ту же часть, которой он командует, Генерал поначалу чисто по-от-

цовки радуется и в то же время переживает за его судьбу. Но при этом никаких скидок Мурату, потому что это его сын, – не делает. Рота, в которой служит Мурат, дислоцирована на высоте, со стороны которой ожидается нападение противника, и это дает Генералу повод отправиться туда для встречи с сыном, и там состоится разговор о долге солдата.

Рота Мурата погибла, героически сражаясь, с честью продолжая традиции отцов и дедов, боровшихся за освобождение своего народа. И Генерал, который перед своими воинами не слишком-то и выказывал свои волнения и переживания, здесь уже не может сдерживать слез.

В финале произведения звучит баит «Сак-Сук», что придает особую трагичность произведению в целом: баит исполняется от имени четырех неродившихся детей, четырех мальчиков, и сопровождается «лязгом гусениц танка, автоматными очередями». Эти сказители, обращая свой призыв ко всем людям, повествуют о тех юношах и девушках, которые так и не смогли встретиться друг с другом, о матерях, которые потеряли на войне своих детей, рассказывают об их несбывшихся надеждах и чаяниях.

И свидетель гибели своего сына и жены, Генерал, сражаясь с врагом, идет, как и его воины, навстречу не гибели, но бессмертию.

Характерную особенность драмы И. Абдуллина и Ш. Насырова «Генерал Шаймуратов» составляет патетико-романтический стиль. Лейтмотивом произведения Ф. Булякова, хотя она ни разу и не прозвучала, выступает известная песня З. Исмагилова на стихи К. Даяна «Шаймуратов-генерал», в которой воспевается подвиг и высота духа нашего народа, его героев. Пафос этой песни, ее эмоционально-экспрессивное воздействие дает автору возможность, не нарушая правды жизни, обратиться к решению проблем потерь на войне, как оправданных, так и неоправданных, с позиций сегодняшнего дня.

Чувства, размышления героев не ограничиваются только лишь условиями войны, они говорят о единстве фронта и тыла, выступают символом связи поколений, предвещают светлое будущее для нашего народа. С этой точки зрения некоторые события, эпизоды драмы – элемент условности.

Кроме баита «Сак-Сук», укреплению героико-романтической тональности произведения, усилению глубины художественного конфликта и всей образно-художественной системы служат встречи

и диалоги Генерала и Ямили, голоса детей, лирические отступления автора.

В ситуативно-условных частях, где не все может быть высказано открыто и прямо, а только обиняком, нельзя не отметить напряженного течения мысли. Автор воспользовался для этого удачным приемом, с помощью которого он может выразить все самое сокровенное – образом Шакира, ординарца Генерала. Шакир задумал «открыть глаза» Генералу на тактику, стратегию и в особенности на идеологию войны. Чтобы исполнить задуманное, Шакир старается поддеть Генерала, задеть его за живое, однако вступить в открытый спор он не может. Генерал под самыми различными предлогами переводит разговор на другие темы или же дает ему какие-либо поручения. Так что Шакиру только и остается делать выразительные жесты и изрекать глубокомысленные слова.

Уже одно то, что Шакир принес в штаб мясорубку и, водрузив ее на самое видное место, старается привлечь внимание Генерала, является значимой метафорой, говорящей о многом. Поначалу разговаривая только сам с собой, раз никто к нему не прислушивается, Шакир через некоторое время, после того как атака противника завершилась, решился высказаться открыто: «Ну разве так защищают Родину?! Ни умом, ни техникой, ни оружием – кровью детей наших воюем с врагом! Сколько же крови-то потребуется, а?..» Слова эти, кровью сердца сказанные, потрясли Генерала (и не только его). Его заключительный монолог – яркое тому подтверждение: «Ямиля, застрели меня!.. Ямиля, застрели!.. Застрели, Ямиля!..»

Воплощение такого материала, пронизанного психологизмом и драматизмом, возведение его до высот истинной поэзии, доведение размышлений о суровой правде войны и ее моральных итогах до подлинно философских глубин сделало пьесу Ф. Булякова действительно новым явлением в нашей драматургии.

Своим героико-романтическим пафосом, философско-психологическим подтекстом эта драма продолжает традиции пьес, посвященных теме войны, в том числе пьесы «Генерал Шаймуратов» (И. Абдуллин, Ш. Насыров), и открывает новые, неиспользовавшиеся ранее возможности воплощения военной темы в драматургическом произведении.

В развитии традиций героической драмы, в раскрытии новых возможностей и красок этого жанра видную роль сыграл И. Абдул-

лин. В таких его пьесах, как «Забытая клятва», «Вернусь песней», «Лунные вечера Айхылыу», «Эх, уфимские девчата!», «Люблю, люблю…», выражение наиболее существенных черт характера героя через романтику подвига заставило наших современников глубоко переживать, пробудило в их сердцах яркие чувства, возвышающие человека и сохраняющиеся надолго.

В основе героической драмы «Вернусь песней» – сложное переплетение событий войны и судьбы человека. Автор обращает внимание в первую очередь на идейные и морально-психологические истоки подвига, что придает особую остроту конфликту, напряженный драматизм сюжету, явно выражает героический пафос произведения.

Посвященная героическим деяниям нашего земляка Габдельбера Фатхинурова и его соратников, принимавших самое активное участие в борьбе киевского подполья против фашистских захватчиков, пьеса композиционно построена вокруг деятельности главного героя, сценическим воплощением которого стал образ Нура Фатихова. Сам статус данного образа позволил автору манипулировать реальными событиями, сочетая их с фантастическими, исключительными, и выражать свое отношение к главному персонажу в тех случаях, когда поведение, черты персонажей пьесы приобретают совершенно небывалый характер.

Совершение подвига даже ценой жизни – общая черта всех героев подполья. И в этом плане Нур Фатихов – образец для подражания. На первый взгляд излишне суровые, безгранично преданные своему делу и всегда доводящие его до конца люди не только восхищаются Нуром Фатиховым, но и поверяют ему самые сокровенные свои тайны, делятся с ним своими мыслями, раскрываются сами. Серьезное, кропотливое отношение Нура к своему долгу, твердые убеждения пробуждают в других надежду, веру, призывают к подвигу.

Когда необходимо, он открыто, лицом к лицу встречается и разговаривает с противником, в другом случае, переодевшись в форму немецкого офицера, участвует в совершении диверсий, или же руководит операцией по спасению девушек, отправляемых на принудительные работы в Германию. Ради общего дела он готов и саму жизнь свою поставить под угрозу. Без тени сомнения он раскрывает перед командиром венгерской роты, воевавшей на стороне фашистов, что он башкир, с Урала, для того чтобы склонить венгров перейти

на сторону партизан, напоминает о родстве этих двух народов, читает ему стихи Шандора Петефи и в итоге завоевывает его доверие.

Каким бы необычным ни казалось все случившееся, но война сделала из обычного учителя Нура Фатихова разведчика. Персонажи сами еще не до конца смогли поверить и понять случившееся с ними. Они живут и действуют с одной мыслью – отомстить врагу любой ценой. А ведь каждый из них это типичный герой в типичных обстоятельствах: и Петро, собирающийся лично повесить Гитлера за украденное детство, и Рая Буяненко, потерявшая на фронте мужа и выполняющая в штабе подполья самые неотложные работы, и связная Олеся, и специалист по диверсиям Василь Беркут. Даже в самых трудных условиях они остаются людьми: умеют и мечтать, и злиться.

Влияние Нура здесь исключительно велико. Например, неожиданно для всех Рая Буяненко заявляет: «Я ведь когда-то была главой комсомола, а сейчас… Подруги бывшие, знакомые, соседи по дому смотрят так, как будто проглотить живьем готовы. Мальчишки то свистят вослед, то камень бросят, то насмехаются. Ведь даже мать моя ничего толком не знает».

Психологический конфликт, переживаемый Раей, напоминает ситуацию, описанную в пьесе А. Салынского «Барабанщица», где героиня, Нила Снижко, тяжело переживает, что не эвакуировалась вместе с заводом. Нур успокаивает Раю: «сожалеть о случившемся – удел слабых». Постепенно чувства к Нуру переросли в любовь, и хотя это была безответная любовь, она дала молодой женщине силы жить, веру в будущее.

Размышления, переживания персонажей усиливают, еще больше подчеркивают повседневный героизм их поступков и действий. Например, тот же Василь Беркут, одновременно влюбившись и в Олесю, и в Риту и не сумев сделать выбор в пользу кого-либо из них, приходит к такому выводу: «…обернусь птицей, перелечу через линию фронта и вместе со своими кинусь в атаку, или же тропами диких гусей домой на родину отправлюсь…»

Да и сам Нур, до этого окрылявший и воодушевлявший своих юных друзей, предается под их влиянием мечтам о доме, о родине, о семье. Казавшийся замкнутым, жестким из-за требований конспирации, он вдруг поведал Петро о своем страхе смерти и тем самым еще больше завоевал доверие подростка. Услышав о желании Петро, Нур сам отвечает пожеланием: «Тропы диких гусей… Вечерами, когда

мы возвращались, стреножив коней, отец говаривал: "Это не тропы диких гусей, сынок. Это след батыров, погибших за свою Родину…"»

Идею произведения можно выразить такими строками:

Счастливы те, кому судьба дала
В короткой этой жизни
Любовь сполна, бокал вина
И смерть во имя жизни.

«Быть может, и мы вернемся домой таким же вот лучом-следом, а, дядя Нур?», «возможно, мы песней вернемся, Василек». Эти и другие высказывания персонажей придают особую символичность проблеме бессмертия, поставленной в пьесе.

В пьесе «Вернусь песней» нет ситуаций, когда персонажи прямо поставлены в условия морального выбора, динамично развивающееся действие в первую очередь направлено на раскрытие основной идеи произведения.

Вместе с тем острота конфликта заключается не только в противостоянии гестапо и подполья, но и в тех отношениях, которые возникают между людьми, в их психологическом состоянии. Например, Нура, который никогда не был равнодушен к судьбе соотечественников, безмерно тревожит вопрос об освобождении девушек, отправляемых на принудительные работы в Германию. И перед тем как отправиться на задание, он даже выплескивает все, что его тревожит, на окружающих. Автор передает это во внутреннем монологе: «Если не сможем спасти, сколько любви, сколько надежды будет утрачено…»

Принципиальное значение для драматурга имеет описание нюансов отношений Нура Фатихова с шефом местного гестапо. Если у гестаповца начинает подергиваться щека, когда он разговаривает со своим денщиком, как и тогда, когда он услышал о диверсии, то при встрече с Нуром, как будто чувствуя что-то, он старается ничем не выдать своих переживаний. На иронию советского разведчика он реагирует как немецкий педант, улыбаясь лишь уголками губ. У арестованного по доносу предателя Нура Фатихова он приказывает вырвать язык.

Последняя встреча Нура Фатихова с начальником гестапо – кульминация их отношений, высшая точка развития этих двух характеров. Установившийся психологический паритет, равновесие

сил могут рухнуть в один миг – из-за неосторожно сказанного или неуместного слова, жеста. Именно так и происходит. Доведенный до предела своего терпения фашист, собрав всю свою волю в кулак, задает неожиданный для него самого вопрос: «Что это за народ? Сколько ни истребляй, становятся все сильнее и сильнее…» И Нур кидает в ответ реплику, которая ускорила его конец: «Мы – феникс, полковник. Сгораем, обращаемся в пепел, однако опять возрождаемся. Нас нельзя уничтожить. Мы – вечные!»

Надо сказать, что в башкирской героической драме подобный финал постепенно превращается в стандартный. Этот прием, необходимый для раскрытия социально-этических и психологических истоков поведения, деятельности, бытия героев повествования, был применен Р. Нигмати в пьесе «Шумит лес», написанной в годы Великой Отечественной войны, Н. Асанбаевым – в пьесе «Золотая колыбель», созданной в 60-е годы. Героико-романтический пафос характера Нура Фатихова, как и образов Марии («Шумит лес»), Азамата («Золотая колыбель»), является выражением морально-этического аспекта основного конфликта драмы и подчеркивает высокую значимость пьесы «Вернусь песней».

Важную роль в организации возвышенного романтико-патетического стиля пьесы играет песенная стихия. Реплики персонажей по поводу песен, постоянное звучание в душе Нура мотива песни «Урал», пение Раи Буяненко являются не только выразителями внутреннего состояния героев, но постепенно превращаются в самостоятельный поэтический образ, служащий раскрытию идеи произведения. Стихи «Те счастливы…», ставшие гимном подпольщиков, в конце пьесы исполняются уже хором как ода в честь защитников Родины. Напряженность развития действия в эмоционально-экспрессивном плане подчеркивается введением в структуру пьесы кинематографических приемов: декораций, реквизита, взаимосвязей персонажей друг с другом, авторских ремарок наряду с традиционными атрибутами.

Вместе с тем необходимо отметить и использование приемов условности для выделения основной линии сюжета. Эти составляющие пьесы нисколько не нарушают архитектоники произведения, не умаляют реалистической достоверности описываемого, его соответствия жизненной правде. Воспоминания детства, переживаемые Нуром, родные края, голос сына («Пап, ну когда же ты вернешься?»)

очень живо представляют прошедшее. Точно так же эпизод парада на Красной площади (7 ноября 1941 года), голос Московского радио выражают единство фронта и тыла, всей страны, а Седая старуха, Ребенок, Хор в силу своей принципиальной условности резко расширяют границы драматургических событий, служат показателем связи поколений, эпох.

Подбор жизненного материала с героическим началом, его поэтическая обработка, а также сочетание драматической напряженности с символическим обобщением, создание романтически окрашенного героя на прототипе говорили о новом качестве драмы. Такие свойства драмы И. Абдуллина «Вернусь песней» развили появившийся в башкирской драматургии в 30-е гг. XX столетия жанр героической драмы, отразившей события Гражданской войны и коллективизации.

Первым произведением башкирской драматургии, в котором автор напрямую обратился к боевым картинам Великой Отечественной войны, является драма Р. Нигмати «Шумит лес». Интернациональная по духу, эта пьеса созвучна и некоторым современным пьесам. Речь персонажей этой пьесы обладает высокими художественными достоинствами, однако принципы создания образа главного героя, уровень реализации материала не соответствует требованиям жанра. Мурадым, главный герой пьесы «Шумит лес», фрагментарен, своими деяниями никак не может претендовать на роль героического персонажа, как Нур Фатихов.

Драма «Люблю, люблю…» также отличается повышенной психологической напряженностью. В основе сюжета – картины подвига разведчиков, посланных в тыл врага. Точнее, сюжет составляет проблема поиска немецкого радиста, посланного в расположение наших частей, и необходимо узнать его имя, координаты. Выполнить это задание поручается двум подругам, Майе и Гульсасак. Командиру полка нетрудно было принять такое решение, поскольку он и так хорошо знает о подвигах Майи. Кроме того, она прошла специальные курсы по работе в тылу противника. Майя с радостью согласилась, потому что считала службу зенитчицей слишком легкой для себя. В отличие от Раи Буяненко («Вернусь песней»), она не колеблется. Девушке требуется более серьезная, опасная работа. «Поймите, товарищ генерал-лейтенант, я рождена для подвига», – говорит она со свойственной обычно

мужчинам убежденностью. Генерал провожает Майю с улыбкой, гордостью («Да, озорная девушка, остра на язычок, лишь бы только не испортила-то дело»).

Перейдя линию фронта и добравшись до места назначения, девушки столкнулись с целым рядом испытаний, в которых наиболее ярко и проявились все черты их характера. Первое из них, когда Майю приняли за женщину, которая должна была приехать из Берлина. Но Майя не растерялась. Благодаря оказанному ей вниманию и воспользовавшись суматохой, она сумела настроить и установить рацию. И вскоре в эфире зазвучали ее позывные «люблю, люблю» и к нашим поступили сведения о том, кто лазутчик и где он находится. К тому же девушки смогли освободить из плена летчика Жарыкбая, а переходя обратно через линию фронта, захватили немецкого офицера и солдата.

Автор пьесы довольно удачно сочетает между собой отдельные ситуации, не совсем подходящие по логике развития сюжета. Этот прием дает возможность отчетливее и яснее представить наиболее характерные черты немецких солдат, дать реальную оценку делам Майи и Гульсасак.

Каждый из отрицательных персонажей дан с определенной долей комического заряда. Автор обращает на это внимание уже в ремарках перед началом каждого действия. Например, портрет оберлейтенанта Фишермана дается в сатирическом плане, ефрейтор Шпротт явно напоминает бравого солдата Швейка. Песня Шпротта о немецких сапогах – один из показателей типичности описываемых событий, кроме того, она подчеркивает сатирический характер обоих персонажей.

Возможности жанра героической драмы нашли более полное воплощение в пьесах «Золотая колыбель» Н. Асанбаева и «Сын Отчизны» Х. Гиляжева. Анализ проблемы героизма в них решается путем создания героического характера одновременно драматическими и эпическими средствами.

В пьесе «Золотая колыбель» обстоятельства формирования главного персонажа как личности рассматриваются на примере двух поколений одной башкирской семьи. Если на долю сыновей бабушки Кутлубики выпало защищать родной дом, свою страну в годы Первой мировой войны, то теперь, в Великую Отечественную, на защиту родного крова стало поколение ее внука Азама-

та и его сверстников. Эпическая широта событий и историческая достоверность подчеркиваются в пьесе общими для всех персонажей психологическими характеристиками: стойкостью их духа, беззаветной любовью к родине, приверженностью к национальным традициям, а также близостью к фольклорным эстетическим канонам.

События общемирового значения подаются в пьесе в строго очерченных географических рамках, сфокусировавшись на судьбе конкретной башкирской семьи и противопоставив ее одной немецкой семье. Таким образом, на примере контрастного представления четко очерчивается моральный облик каждого персонажа, считающего себя патриотом. Первое из них связано с празднованием в каждой из семей рождения ребенка. И если в немецкой семье этот праздник отличается своей подчеркнутой строгостью, европейской рационалистичностью, то в башкирской семье наоборот – все происходящее обрисовано яркими, выразительными красками. Основная идея произведения отчетливо выражена в тех пожеланиях, наставлениях, которые даются каждому из детей. Немецкий генерал, пришедший повидать родившегося мальчика в военном мундире, при сабле, радуется «чисто немецкому лбу» мальчика, и дарит родителям Фридриха, названного в честь Фридриха II, миллионы на его воспитание. В это же самое время один из аксакалов дарит Азамату курай, приговаривая: «подрастешь, поиграешь», – и желает ему и его родителям мира и достатка.

Описание жизни героя драмы «Сын Отчизны» Сабира Марданова начинается, в отличие от Азамата, не с колыбели, а с отрочества. Рано оставшемуся круглым сиротой мальчику приходится многое испытать в своей жизни, прежде чем найти себя, свое место в жизни, завоевать доверие других людей. Люди, его окружающие, либо не понимают, либо не хотят понимать его состояние, и тем самым еще более усложняют его переживания, вносят в развитие сюжета множество нюансов.

Ощущение своего сиротства – высшая точка переживаний Марданова, что держит его в постоянном психологическом напряжении.

Эй, люди, куда вы спешите?
Куда спешите вы, люди?
Не видели ли вы мою мать?

Его обращение никто не слышит или делают вид, что не слышат. Сабира даже пытаются обвинить в слабоумии. «Пусть весь мир перевернется, но маму свою я найду» – мальчик, давший себе такой зарок, иногда действительно совершает непродуманные, жестокие, непонятные поступки. Чуткая, отзывчивая его учительница Лидия Николаевна, впервые увидев Марданова, сказала о нем: «похож на дикого раненого зверя». Сабир постоянно думает о матери, воскрешает в памяти ее образ, обращается к ней, просит совета. И мать, видя, в какое трудное положение попал сын, предстает перед ним – вместо портрета матери вдруг возникает ее образ. При первом же появлении она выражает свою озабоченность: «Сынок мой, единственный, куда ты так стремишься темными путями? Когда душа изранена, слепа и безрассудна, попридержи себя, сынок, сдерживай коня».

Слова матери приводят мальчика в себя, отрезвляют, он поворачивает своего коня обратно. Он выдерживает все обвинения в краже коня, но никак не может смириться с тем, что его отправляют в детский дом, и, выкрав у сопровождавшего его милиционера все бумаги, разрывает и выбрасывает их. Перед директором детского дома Касимовым и другими людьми, оказавшимися случайными свидетелями, чувства Сабира вдруг проявляются открыто, и он заявляет:

Я ведь человек! Поймите это!
Мне не нужна бумажная судьба.
Свобода – вот моя стихия,
До последнего вздоха так будет.

Найти материнскую заботу, тепло – самая заветная мечта для оставшегося сиротой Марданова. Исчезновение воплотившегося было облика матери, невозможность поговорить с ней с глазу на глаз потрясли Сабира. И одним из главных приемов для выражения внутреннего состояния героя, его отношения к жизни становятся монологи.

Рано столкнувшийся с темными сторонами жизни, Сабир Марданов научился адекватно реагировать на зло, жестокость, грубость, давать отпор всяческим попыткам унизить, ранить душу, притеснить его. Однако он не лишен способности ответить добром на добро. Когда старик Нигмат вдруг сказал ему «сынок», в душе Сабира пронеслась целая буря неожиданных и для него самого чувств.

Вкусивший свободы, успевший надышаться пьянящим воздухом вольности, Сабир не может выносить порядки детского дома. И Касимов не может сладить с Мардановым, подчинить его ни словом, ни физической силой. Попытки директора внедрить в детском доме военную дисциплину путем унижений и беспрекословного подчинения детей своей воле вызывают неприятие и недовольство не только у сбежавшего из детского дома Сабира, но и у Лидии Николаевны.

Самого Касимова, вследствие собственной трусости вступившего на путь обмана, подлогов, надо рассматривать как определенный социальный тип. Будучи антиподом главного героя, он в конце концов сам себя разоблачает. Этот симбиоз предоставляет Марданову возможность даже в обыденности жизни, в повседневных мелочах видеть и понимать душевную щедрость, красоту человеческих отношений, автору же это дает возможность свободно говорить о трагической судьбе таких людей, как Майор (брат Лидии Николаевны), которые даже в то смутное время думали о будущем и подготавливали его.

В драме «Сын Отчизны» отношения персонажей не ограничиваются только рамками семьи. А в «Золотой колыбели», например, Азамат узнает от своей бабушки Кутлубики шежере своего рода вплоть до седьмого колена. Ее цель – передать внуку историю своего рода, рассказать о подвигах отцов и дедов, бесстрашно воевавших и жизни своей не жалевших в борьбе за свободу своей Родины, отчего дома. Рассказы бабушки оставили глубокий след в душе маленького Азамата. Уже будучи взрослым, добившимся своих целей, Азамат так говорит о влиянии окружающих на него: «Люди!.. Ну как можно родиться в таких краях и не стать поэтом… Ведь вся природа у нас поет!.. И отец мой певцом был. Его талант, его песни, думаю, и я перенял. В душе моей всегда песня звучит. Их записываю я в книгу…»

В отличие от пьесы «Золотая колыбель», Х. Гиляжев не стал использовать длительные исторические ретроспективы и перспективы для создания драматической коллизии. Стиль его произведения, построенного на синтезе лирического и эпического начал, отличается сжатостью и напряженностью повествования. Эпичность событий проявляется в результате действий и деятельности каждого из персонажей, выступающих выразителями определенного социального

и социально-исторического содержания и носителями драматизма эпохи. В соответствии с этим писатель пользуется приемами создания эпичности, предоставляя вести повествование, разговор со зрителем (читателем) самому Сабиру Марданову. Большей частью события передаются через душевные переживания и поиски Сабира, однако отдельные сюжетные линии связаны с ним, но подаются как бы независимо от него.

Основная и дополнительные сюжетные линии, вспомогательные образы (Видение Матери), вспомогательные события (смерть родителей Сабира, арест майора и др.) образуют усложненную композицию драмы «Сын Отчизны». Структурность композиции и полифоничность сценического действа способствует проявлению общего героического пафоса произведения, свидетельствует о диалоге поколений, духовной их преемственности. Объединяясь, сюжетные линии сплетаются в кульминационной точке с героикой Великой Отечественной войны и приводят к драматической вспышке. «Вспышка» связана с подвигом Сабира Марданова, она «сжигает» Касимова, подтверждая тем самым, что он полностью утратил человеческий облик.

Финал обоих произведений вполне созвучен: главные персонажи погибают, совершая подвиг. Их деяние, не имеющее равных, конечно же, не связано с инстинктивными, неосознаваемыми действиями. Азамат стремится объяснить фашисту, с какой целью он претерпевает эти муки. А для Сабира Марданова подняться до высот подвига – подвиг вдвойне. «Возвращайся к родному очагу. И если он погас, зажги огонь в нем для других», – напоминает ему мать. Действительно, для Сабира Марданова противостояние трудностям дается легче, нежели оценить доброту, победить в себе недоверие к людям, научиться жить в коллективе.

Подростку, странствующему по свету в поисках матери, многие готовы протянуть руку помощи. Так, на одном из жизненных перекрестков он встречает женщину по имени Байрамбика. Прекрасно понимая состояние мальчика, она без каких-либо сомнений дает понять ему, что она согласна быть его матерью. Однако Сабир с некоторой жестокостью отвергает ее: «Мать, которую я ищу! Если бы ее так легко можно было найти…»

Постепенно в душе Сабира лед сиротства начинает таять, чувства становятся более тонкими и возвышенными, и сердце его ста-

новится более открытым для добрых слов. Завет матери, теплое отношение к нему со стороны старика Нигмата и Лидии Николаевны, встреча и разговор с отправляющимся на фронт братом Лидии Николаевны оказывают положительное влияние на Марданова, улучшают его психологическое состояние.

Сабир, чуть не полжизни проведший по вокзалам, крайне удивлен тем, что Байрамбика поделилась с ним хлебом. «Ведь ты отдала нам чуть ли не последний кусок хлеба», – говорит он. А впоследствии он и сам становится способным на такое же великодушие: для истощенных от голода детдомовских детей он добывает мешок муки, чтобы испечь для них хлеба.

Своим добрым отношением Марданов завоевывает доверие детдомовских ребят. Например, Айбек, который до этого был в числе его главных противников, становится одним из ближайших его друзей. С девушкой по имени Айгуль, эвакуированной из Ленинграда, у них завязываются теплые, взаимные чувства. Война раньше времени превращает Сабира и его сверстников в мужчин. Поводом к написанию письма наркому с просьбой отправить его на фронт, хотя Марданов еще не достиг призывного возраста, стало не только желание избавиться от притеснений Касимова.

Сабир Марданов сумел подняться до осознания того факта, что судьба Родины зависит и от него тоже. Перед отправкой на фронт мать напутствует его:

Ты не раб,
Ты – сын Отчизны…
Ты побеждать умей…
Пусть даже цена этому – жизнь…

Словосочетание «сын Отчизны» становится лейтмотивом произведения, воплощением ведущей идеи пьесы. Особенно наглядно это проявляется в монологах Матери, в напутствиях старика Нигмата, сказанных им перед отправкой Сабира на фронт («Джигит, идущий на войну во имя свободы страны, делает правое дело»). И песня, которую поет сам Марданов, сын Отчизны, звучит как благодарность стране, людям, доверившимся ему, воплощает веру в свои силы, в победу над врагом:

Ты жди меня, и я вернусь,
Бураном или же снежинкой,
Зарею алой или ночью лунной,
Иль светлой радостью, иль светлой грустью…

Письмо наркому является композиционным водоразделом между двумя частями пьесы. Оно служит и важным показателем развития характера главного героя. И если в первой части как бы создается ощущение, что жизнь прожита напрасно, что Марданов и пострадавшие от репрессий в годы культа личности и отправленные на фронт в составе Уральского полка утратили идиллическое восприятие жизни, то во второй части основу повествования составляют драматически напряженные события войны, порождающие трагико-героические характеры и ситуации.

Автор ставит и Марданова, и Касимова в одинаковые ситуации морального выбора, когда грань между жизнью и смертью почти что неуловима, стерта. В подобных совершенно безвыходных обстоятельствах еще раз подтверждается храбрость, внутренняя цельность Сабира Марданова:

Смерть – последнее средство, последняя возможность,
Смерть батыра, говорят, от сабли только…
……
Я – сын своей Отчизны,
Что выпало на долю ей,
То выпало и мне.

Касимов же, чтобы выжить, ищет самые разные способы, вплоть до возможности сдаться в плен врагу. Его мерзкая философия такова: «Я смогу бороться, даже сдавшись врагу, даже в плену я смогу принести пользу Родине своей». В то время как Сабир Марданов действует, четко осознавая, что самая смерть его не будет бессмысленной, будет оправданна. Он не может смириться с неподготовленной атакой, во время которой чуть ли не весь полк был уничтожен. «Не принимаю я этой жертвы…» – спорит он с командиром полка. Настаивая на том, чтобы его отправили в атаку, он приводит знакомому майору несокрушимый аргумент: «Одна смерть должна спасать тысячу жизней».

Сабир Марданов, посланный вместо испугавшегося и вернувшегося, не выполнив задания, Касимова, погибает во время уничтожения дзота, перекрывшего путь нашим войскам. Конфликт между отвагой и трусостью разрешается путем максимального напряжения всех физических и духовных сил персонажей.

В основе драмы «Золотая колыбель» Н. Асанбаева лежит образ Родины. Кутлубика называет свою родину золотой колыбелью. Эту ее точку зрения разделяют и Азамат, и другие персонажи пьесы. Беззаветную преданность родине, патриотические чувства персонажей драмы автор постарался передать адекватными средствами. В первую очередь это можно видеть на примере речевых реплик персонажей. Рождение ребенка так воодушевило Бахтияра, что он, чтобы передать свою радость, переполняющие его чувства, старается подобрать самые заветные слова: «Сыночек мой, посмотри-ка на мир. Смотри, как он прекрасен! А какой он огромный. И называют его белым светом. А вот этот красный шар ты видишь? Это солнце, сыночек! Чтобы увидеть тебя, обошло оно весь шар земной… так-то, сынок. А это вот – горы! Они тоже вчера только сюда пришли… Чтобы тебя увидеть… Не бойся, не уйдут они никуда. А это вот – лес. Там большие-пребольшие сосны растут. Узнав, что ты сегодня родишься, сегодня рано утречком бабушка твоя пошла и посадила их, сынок мой! Встань только на ноги, и ты тоже пойдешь с кистенем волков бить. Договорились?..»

И мать его, Кояшбика, думая о будущем сына, говорит ему слова, что обычно все матери говорят: «Пусть всегда тебе сопутствует счастье, сынок. За день вырастай, как за месяц, за месяц – как за год! Будь богатырем, как дед твой, пригожим – как отец твой. Будь первым на скачках, и пусть все награды на сабантуях будут твои. А станешь джигитом – пусть все девушки сохнут по тебе от любви, пусть подушки у них будут всегда мокрыми от слез…»

Все пожелания и напутствия, данные и родителями, и родственниками, и всеми соплеменниками, Азамат достойно претворяет в жизнь. Проявленный на фронте героизм – лучшее исполнение наказа бабушки («Вместе со страной своей живи, все тяготы ее переноси»). Об этом и напоминает Азамат попавшему в плен Фридриху: «…Настоящий солдат умирает за свободу своей Родины. Между павшими и живыми живет память, вечная память. Человек и в воспоминаниях должен оставаться красивым. Эта красота души и делает павших вечными!»

Можно отметить, что использование таких фольклорных приемов, как напутствие, наказ, обращение, наделяет персонажей пьесы определенной агитационностью, действию добавляет приподнятый характер, пафос. В итоге это придало действию пьесы изобразительность и привело к появлению эпического и публицистического стилей.

Н. Асанбаев никогда не был равнодушен к проблеме патриотизма. И пьеса, созданная им на основе реального исторического и жизненного материала, с использованием, для обрисовки характеров персонажей и их действий, их отношения к жизни, национальных традиций, приемов транслирования культурного наследия от поколения к поколению, приемов фольклора, явилась современным эпосом, обладает всеми чертами подлинно эпического произведения.

Образ Сабира Марданова создан на основе таких прототипов, как А. Матросов, М. Губайдуллин, и сотен других героев Великой Отечественной войны (пьеса как раз их памяти и посвящена). Вместе с тем такой персонаж героической драмы не может не обладать и определенными национальными чертами характера. Он, как и Азамат, отдает свою жизнь не просто потому, что он солдат, а по причине того, что взял на себя всю ответственность, пусть и ценой собственной жизни, за исправление экстремальной ситуации, сложившейся на фронте.

Такая гибель ужасна, но этот шаг был сделан героями не случайно. Несмотря ни на какие особенности собственного характера и поведения, они ценят и уважают людей, и это уже есть подвиг. Сабир просит не расстреливать своего земляка Касимова, хотя тот причинил ему много зла. Азамат подает воду Фридриху, также смертельно раненному, как и он сам, уже за то только, что тот напомнил ему о матери, о сыне, обещает сообщить его родным, что с ним случилось. Однако ни Сабир не прощает Касимову его низменности и предательства, ни Азамат немецкому солдату его участия в вероломном нападении.

Верность слову, принципиальность – отличительные свойства их характера. Сабир, к примеру, ласково утешает Айгуль, которая просит не оставлять ее, не делать сиротой, и вместе с тем напоминает: «выпущенная стрела обратно не возвращается, как гласит башкирская пословица».

Азамат выражает свою радость, что после долгих поисков нашел свою Сарию на родной земле, простыми словами благодарит

свою родину, обагренную кровью батыров, воспетую в песнях предков, за то счастье, которое ему выпало. Сабир, наоборот, не спешит открыть свои чувства Айгуль, хочет, чтобы они прошли проверку на фронте, не отправляет ей написанных писем, с тем чтобы, вернувшись, читать их ей, глядя в глаза, всю ночь напролет.

Эти и другие гуманистические черты характера Сабира и Азамата, их поведение в отношениях со всеми окружающими людьми приближают их к героям фольклора, не могут не вызывать в зрителях чувства уважения и восхищения.

С точки зрения жанровых особенностей Х. Гиляжев обогатил свою «драматическую поэму», как и «Золотую колыбель», чертами героической, лирической и эпической драм.

Как мы успели заметить, во всех вышерассмотренных произведениях героизм персонажей, не мыслящих себя вне своей родины, вне жизни и социальных, моральных канонов своего народа, показан с романтической приподнятостью, с помощью особо выразительных красок. Их убедительность, эмоциональное воздействие взволновали зрителя, привели к углубленным размышлениям о жизни и смерти, о героическом долге, о бесконечном стремлении к добру, свету, красоте, любви.

Для разработки исторических и историко-революционных тем героическая драма использует свойственные только ей художественные приемы и принципы. В первую очередь это приемы типизации. В основе героической драмы – проблема героизма, и в соответствии с этим идейно-тематическое содержание, сюжетно-композиционная основа напрямую связаны с природой находящегося в центре драматургического действия главного героя. Необходимо отметить, что общее социально-психологическое состояние в героической драме, сама природа драматизма определяется действительностью войны и поэтому типичность героя, как и характерные черты других персонажей, выявляется в условиях «великого испытания». Это достигается, как в пьесе И. Абдуллина «Генерал Шаймуратов», посредством романтического воспевания цели героя произведения. В этом случае писателя главным образом волнует не столько процесс формирования характера героя произведения, сколько то, как именно герой приходит к тому или иному решению вопреки каким бы то ни было обстоятельствам. Этим они напоминают героев фольклорных произведений, особенно эпических.

Область деятельности главного персонажа героической драмы определяют не только сюжетные события, но и различного рода интриги и неожиданные ситуации. Как и в созданной в годы войны пьесе Р. Нигмати «Шумит лес» или же вышедшей ранее его пьесе «На берегу Агидели», некоторым современным героическим драмам («Люблю, люблю…», «Вернусь песней» И. Абдуллина) также свойственны неожиданные перипетии в развитии сюжета.

Романтическая стилистика этих пьес напоминает произведения, написанные в первые годы Великой Отечественной войны: «Отечество зовет» (Б. Бикбай), «Нашествие», «Моя семья» (К. Мэрген), «Звезда» (С. Кулибай). Однако современная героическая драма отличается глубиной психологического анализа героя произведения.

В другой группе героических драм («Золотая колыбель», «Сын Отчизны»), наряду с изображением героизма персонажей, речь идет и о социальных, идейных, национальных истоках подвига. И если в одних произведениях («Сын Отчизны») сущность человека раскрывается в конфликтах между представителями одного и того же общества, социального слоя, то в других («Золотая колыбель», «Люблю, люблю…») идея произведения раскрывается в ответе на вопрос «Кто вы, что вы за люди?!». Этот дискуссионный вопрос, как правило, задается находящимися в кризисной ситуации представителями враждебной стороны. В то же самое время стремление автора перейти к эпически спокойному тону повествования в минуты затишья боевых действий не только не снимает напряженности повествования, но и дает возможность перейти к размышлениям о жизни и смерти в философско-трагическом ключе.

Персонажи героической драмы, как и герои трагедии, погибают. Вместе с тем это показатель их духовной зрелости, их готовности к достижению великих целей даже ценой собственной жизни.

Таким образом, можно констатировать, что в 70–80-е гг. в башкирской драматургии среди пьес, посвященных Великой Отечественной войне, утвердился жанр героической драмы. Это дало новый толчок развитию жанра драмы, стало новой ступенью в его развитии.

Современная героическая драма, в сравнении с произведениями с героико-патриотической проблематикой, появившимися в предшествующие эпохи, отличается описаниями действительности войны в условиях непосредственных военных действий. В этом случае драматизм пьесы, объективность воспроизведения событий отличается

не только гражданской, общественной активностью персонажей, проверкой их характера в экстремальных ситуациях, но и, с одной стороны, духовной целостностью героев произведения, гармонией между тем, что они делают и что они говорят, а с другой – тем, что противостоящие им антагонистические силы также наделяются чертами характера и поведением реальных людей.

1.2. Традиции жанра и социально-политическая драма

Особую роль драма играет в отражении глубин исторического прошлого нашего народа, в особенности же – важных социальных и общественно-политических событий двадцатого столетия.

В драме Б. Бикбая «Лебединая песнь» описаны события Гражданской войны. В ней сочетаются проблемы социального освобождения с проблемой создания национальной государственности. Конфликт пьесы строится на социально-политической проблематике.

В основе этой драмы лежит конфликт антагонистических классов и пьеса построена на противоборстве представителей враждующих социальных слоев. Тем не менее автор не ставил своей непосредственной целью изображение именно этих противоречий. Упор на общероссийские особенности развития общества в начале XX столетия сам по себе оказался достаточен, чтобы показать назревание в результате войны необратимого экономического и социального кризиса. Чтобы придать особую достоверность описываемым событиям, Б. Бикбай воспользовался официальными материалами и документами, публиковавшимися в газете «Ваҡыт» («Время»), издававшейся в первые десятилетия XX в. в Оренбурге. Так, в номерах от 31 мая и 13 июня 1916 года газета сообщает, например, о том, что башкиры Оренбургской губернии, возмущаясь непосильными налогами, утвержденными земством, направили губернатору письмо «в связи с тем, что большая часть работоспособного населения отправлена на войну, и поэтому невозможно платить налоги». Б. Бикбай рассматривает данное письмо как одну из форм выражения социального протеста. В другом случае Аллаяр, главный персонаж драмы, также ссылается на публикацию в газете, чтобы подчеркнуть

человеконенавистническую сущность войны: «Если в 1913 году на Урале было добыто 160 пудов золота, то с началом войны – только 102 пуда… Вот поэтому-то губернатор и сокращает расходы на социальные нужды, увеличивает налоги». А затем герой пьесы делает такой вывод: «На больницы и школы денег почти что не дают сейчас. Губернатор даже закрыл женскую гимназию».

Приводимые факты, сведения, авторские комментарии хотя и имеют отношение лишь к одному из регионов России, подобно зеркалу отражают состояние дел по всей стране в целом. Социально-классовая напряженность, усиление чувства протеста против властей с одной стороны, демократизация отношений даже внутри семьи с другой – все это свидетельства того, что России необходимо «новое платье», необходима коренная перестройка всего жизненного уклада.

С помощью представителей народа, таких как Даут, Нурия, Алмакай, автор показывает достижимость этих целей, с надеждой и уверенностью смотрит в будущее. Формирующиеся черты характера этих героев показывают, что все их мечты и желания обязательно сбудутся. Внимание окружающих в первую очередь направлено на Даута, который, несмотря на молодость, отличается стремлением к знаниям, своей духовной красотой и щедростью. Все свое свободное время он использует для чтения книг, стремится, как и Аллаяр, узнать как можно больше. Местный бай Кансура говорит о нем: «Он только и делает что читает да на меня волком смотрит. Вот бы эту собаку на фронт германский отправить, да возрастом не вышел еще».

Даут очень хорошо знает разницу между добром и злом, на доброту всегда отвечает добром. Так, он всегда встает на защиту Нурии, которая научила его читать и писать. А однажды даже удивил всех тем, что во время половодья вытащил ее из воды. Присутствовавшие при этом хвалили Даута, но сам он держался очень и очень скромно. Сдержанно, с достоинством он отказывается от предложенной награды, говоря: «Мне ничего не надо… Я ведь всего лишь спас человека. А это и есть самая высокая награда для меня, самое большое счастье!»

Благородство целей, общность помыслов приводит к тому, что Даут, Нурия, Алмакай становятся близкими друзьями. Всю свою энергию, все свои знания, даже жизнь они готовы отдать за светлое будущее своего народа. Так и случается. Нурия, получившая образование в медресе, служит делу просветительства, повышению образованности в народе. Алмакай же, показавшая в защите завоева-

ний революции отвагу и храбрость наравне с мужчинами, погибает в схватке с врагами в попытках вернуть мужа на путь истины и справедливости.

В то же время устремления персонажей, например, Ахтяма, определяются только лишь корыстными целями, направленными на достижение собственных, сугубо эгоистических целей. Сам Ахтям так говорит о своих тайных желаниях: «Я – сын лавочника Мисбаха. В коммерческом училище учусь. Передо мной широкие карьерные возможности. Если мы сумеем объединить собственность Кансуры и моего отца, так я уже и коммерсант и крупный лесопромышленник. Значит, национальный буржуа-капиталист…»

Подлинное лицо Ахтяма, суть его жизненных устремлений полностью раскрывается в последовавших событиях. Происходят две революции, но он не отказывается от своих планов. Воплощение их в жизнь он видит в установлении национальной государственности. «Наше дело справедливое, – говорит он Сахаю. – Это создание своего национального государства, возвращение, тем самым, образа жизни наших предков. Короче, свобода. А тогда уж, в своей стране, на своей земле, как в былые времена на своих кочевьях, живи-поживай, кумыс попивай». Воодушевившись такими идеями, Ахтям берется за оружие, в звании поручика сражается с красными на стороне белых. Фронтовая жизнь заставила его трезво взглянуть в глаза правде. Хотя Ахтям и сравнивает себя с Дон Кихотом, живущим наполовину в реальности, наполовину в вымышленном мире, он постепенно приходит к выводу, что мечты о создании собственного национального государства не имеют пока что никакой реальной перспективы: «Народ – это не стадо баранов, как мы думали, его не погонишь, куда тебе хочется». Однако суть своих намерений, тайные свои желания он не открывает и своему последователю Сахаю. За красивыми лозунгами о национальном суверенитете, национальной государственности у него лежат сугубо личные, собственнические интересы и намерения.

В драме «Лебединая песнь» конфликт противоборствующих сторон не очевиден, здесь нет острого и открытого идейно-политического противостояния враждующих классов. Борьба между Даутом и Сахаем за привлечение людей на свою сторону носит скорее характер агитации.

Действия Ахтяма в этом плане далеко не безуспешны. Под воздействием его по сути мещанской идеологии тот же Сахай, например,

успел совершить множество ошибок. Б. Бикбай считает своей принципиальной задачей изображение дальнейшей судьбы этого противоречивого героя, который, по словам Алмакай, «сильный человек, если постарается, сможет найти правильный путь в жизни». Переход образа Сахая в центр повествования, в конечном итоге, в заключительной, четвертой сцене пьесы объединяет в себе все сюжетные линии драмы, знаменует собой ее кульминацию и указывает на развязку.

Возникновению драматической ситуации содействуют индивидуально-субъективные мотивы, а ее развитие и разрешение связаны с претерпевающими изменения общественными отношениями. Как отмечается в произведении, Сахай пользуется заслуженным авторитетом среди солдат, имеет на них сильное влияние. Именно поэтому воздействие на него рассматривается в пьесе как одна из испытанных форм привлечения разнородной солдатской массы, призванной на службу против своей воли и плохо понимающей, за кого и для чего они воюют, на сторону советской власти.

Алмакай показывает, спасая своего мужа от гибели, подлинный героизм. Узнав, что Сахай воюет на стороне белых, она не может остаться равнодушной к его судьбе и отправляется на его поиски. Встретившись с Алмакай, Сахай отклоняет ее предложение о переходе на сторону красных, приводя при этом достаточно убедительные доводы: «И так уже более половины войска перешло на сторону красных. Если и я перейду, то кто же останется? Мы с Ахтямом связаны клятвой, данной на крови. Мы – кровники. Я не продажная тварь и клятву верности не нарушу». Сахай таким образом старается сохранить свою гордость, не раскрыть свои тайны. И лишь когда Алмакай напомнила ему, что он некогда и скот угонял, и разбойничал, а теперь вот, примкнув к белым, принялся свою родную землю разорять, зазря кровь проливать, Сахай вдруг как бы опомнился. И здесь-то он вынужден признаться ей, поделиться мыслями, размышлениями, одолевающими его в последние месяцы: «Неужели же я до сих пор на неправедном пути? Голова кругом идет от всего этого. Ахтям свое талдычит, ты – свое. Кто из вас прав? Даже и не знаю…»

На примере Сахая Б. Бикбай показал драматический путь стремившихся к свободе, к вольной жизни людей, наших соплеменников, которые особенно в первые годы Гражданской войны в силу различных обстоятельств стали жертвами идеологической пропаганды (70, 102).

Автор не стремился описать все перипетии классовой борьбы, уделив основное внимание политическим аспектам Гражданской войны. Б. Бикбай открыто подчеркивает позитивную роль советской власти в судьбе башкирского народа, отмечает, что большая часть башкир приветствовала установление новой власти. Так, перед Аллаяром, Даутом, Алмакай не стояло дилеммы – принимать или не принимать диктатуру пролетариата.

Для придания большей объективности, правдивости своему повествованию автор стремится рассматривать общие тенденции жизни в тесной взаимосвязи с общественными и личностными взглядами каждого из героев. Так, стремление Ахтяма и Нурии к получению знаний писатель-драматург объясняет не только субъективными факторами, но и обозначает как выход на историческую арену национальной интеллигенции. И если Нурия полученные знания, весь задор, силу юности, свою любовь посвящает народу, улучшению его благосостояния, то Ахтям, наоборот, выбирает иную дорогу. Решив стать коммерсантом, он стремится все делать чужими руками, привлекая, например, к борьбе за построение национального государства таких политически неподготовленных, а потому и блуждающих в поисках правильного пути людей, как Сахай.

Драматург оценивает, например, смерть Кансуры, оказавшегося психологически неподготовленным к новым веяниям, развал его семьи не как случайное явление, а закономерный итог жизненного пути человека, который не сумел приспособиться к новым условиям, когда широкое развитие получили буржуазно-капиталистические отношения, когда господствует товарно-денежная стихия.

Изображение общественных проблем в их исторической правдивости, острой индивидуальной психологической напряженности персонажей нисколько не снижает героического пафоса историко-революционных пьес. Героику такого рода пьес невозможно представить вне беззаветной преданности людей идеалам революции, поставленных целей, вне активной личностной позиции. Способность к глубокому переживанию происходящего и сопереживанию делает таких героев, как Алмакай, Нурия, Даут, красивее, благороднее, воодушевляет их на борьбу за общечеловеческие идеалы. И жизнь безвременно погибшей Алмакай – поистине лебединая песнь.

Сходные проблемы поднимает А. Мирзагитов в своей пьесе «Бахтигарей». Если в драме Б. Бикбая типичные характеры действуют

в типичных обстоятельствах, то главный герой пьесы А. Мирзагитова Бахтигарей Шафиев – историческое лицо, большевик, в то время (1918 г.) работавший в Москве, при Наркомнаце. Действие пьесы определяется драматическими обстоятельствами жизни и деятельности Бахтигарея в Башкирии, на Южном Урале. Направляя в расположение башкирских войск под командованием З. Валидова, представитель Российского правительства так определяет его миссию: «На восточном фронте сражаются тысячи башкир-красноармейцев. На их примере нам надо раскрыть глаза тем из башкир, которые все еще находятся под влиянием врагов».

Для достижения своих целей Бахтигарею, назначенному комиссаром, необходимо решить ряд задач. Во-первых, провести среди населения разъяснительную работу, а для этого следует использовать все имеющиеся на данный момент средства и создать в тылу врага разветвленную агентурную сеть. Во-вторых, учитывая противоречия в стане врага, необходимо найти общий язык с представителями башкирского правительства и склонить их, хотя бы и временно, на сторону советской власти или же постараться добиться нейтралитета с их стороны по отношению к Советам.

Вернувшись в Башкортостан, Бахтигарей сразу же принимается за работу. Посетив различные районы края, он выясняет отношение народа к создаваемой башкирской армии. В первую очередь его интересует мнение мужской части населения, не успевшей еще попасть под мобилизацию. Зная, что мужчины насильно будут призваны в ряды вооруженных сил, Бахтигарей рассчитывает на то, что они станут опорой для проведения агитационной работы среди солдат в тылу врага.

Так Бахтигарей встречается по прибытии к месту назначения с людьми, взгляды которых разнятся по отношению к сегодняшнему положению дел в крае, где тесно сплелись классовые, социальные и национальные проблемы. Как он смог отметить, некоторые из людей, с кем он успел встретиться, правильно оценивают результаты революции, проявляют общественно-политическую активность, зрелость по многим вопросам. Особо выделяется среди этих людей Янгали. Он с самого раннего детства работал у помещика пастухом, сейчас же предлагает разделить между всеми скот хозяина, чтобы начать самостоятельную жизнь. И люди вынуждены прислушаться к его словам, хотя и предавались мечтам о сладком житье в будущем.

Как только речь зашла об армии, Янгали открыто высказывает свое мнение по этому поводу: «Говорят, что наше собственное войско уже организовано, башкирское войско. Если это действительно так, то нечего колебаться, сами себе хозяева на своей земле, по крайней мере».

В то же самое время его друг Янтуря достаточно безразличен к этим проблемам, он далек от мысли служить в войске, отдавать тем самым долг обществу. Позиция же Мирхайдара резко отличается от позиции Янгали. Она ближе к взглядам Янтури. Вернувшись с германского фронта контуженным, дослужившийся в царской армии до чина офицера, Мирхайдар не стремится раскрыть свои мысли и думы. На все призывы и увещевания он отвечает лишь: «я ни на чьей стороне, я сам по себе».

Агитация и пропаганда не действуют на Мирхайдара. Призванный в башкирское войско, этот офицер-фронтовик руководствуется не идеологическими мотивами, а офицерской честью, человечностью, своей совестью. Обычно ведущий себя замкнуто, он лишь слегка приоткрывается в тягостной для всех ситуации перед отправкой башкирского батальона, в котором он служил, на фронт. Когда его жена Бибинур просит бросить все ради ребенка, который должен родиться, его сердце немного смягчается. Вместе с тем Мирхайдар не согласен с женой. Он не допускает даже мысли о том, чтобы оставить своих людей, только вчера получивших в руки оружие, а отправку их на фронт он оценивает как преступление. Мирхайдар открыто высказывает протест перед вышестоящими инстанциями, требуя изменить приказ об отправке на фронт неподготовленных солдат. Однако он нигде не находит поддержки. И вот тогда только в беседе с Янгазиным он вынужден признать: «Ты прав, третьего пути – нет».

Когда пришло время, Мирхайдар присоединяется к красным, однако это решение нелегко ему дается, как другим. «У тебя прямая дорога, – открывается он перед Бахтигареем. – У Имангула, прошедшего сибирскую каторгу, дорога тоже прямая. У Янгазина, хоть он и молод еще, тоже. А моя, я ведь из другого мира. Революция, которую ты принял на “ура”, отняла у меня отца. Его расстреляли красноармейцы, когда он поджег свою собственную мельницу. Признаю: то, что он сделал, когда вся Россия голодала, – преступление. Умом понимаю, сердцем – нет. Что ждет нас, куда все движется, к хорошему ли, к плохому ли, не знаю. Одно я понял: и то лишь, когда, как говорится,

жареный петух в одно место клюнул, жить, оглядываясь на прошлое, уже не получится, все кончено».

Естественно, что Бахтигарея не может не взволновать и не воодушевить это событие. Мирхайдар, относящийся к красноармейцам, советской власти очень и очень противоречиво, имеющий право ненавидеть ее, пройдя через тяжелые испытания и размышления, приходит к твердому решению – перейти на сторону красных, что становится кульминацией произведения.

Автор определил свою пьесу как «мельница истории». В действительности же пьеса, будучи в первую очередь сценическим произведением, представляет как бы вращающуюся сцену. В развитии драматического действия принимает участие множество людей: от интервентов Антанты, других иностранных государств до представителей самых разных социальных слоев башкирского общества. Череда событий, характеров, диалогов, касающихся самых различных сторон социальной, военной, общественной жизни, воссоздает панораму острейшей борьбы, происходившей в Башкортостане (70, 104).

В основе драматического конфликта пьесы лежат коллизии политической жизни, хотя психологические переживания героев, драматизм их чувств, глубина размышлений играют значительную роль в развитии действия. Автор смог отразить на примере неожиданно возникающих в военное время ситуаций целостность характеров, цельность их натуры. Как было отмечено выше, это можно видеть на примере отношений Мирхайдара и Бибинур, в диалогах Бахтигарея и Командующего войсками, в напряженных событиях третьего действия перед переходом башкирских частей на сторону красных.

Одним из средств отображения деятельности главного героя выступает очерковый характер каждого описываемого эпизода, лирическая и к тому же очень личная переписка Бахтигарея и Муниры. Вместе с тем само обращение к образу Заки Валиди (Главком) придает произведению остро публицистический характер и свидетельствует о гражданской смелости автора пьесы.

Рост общественного сознания, устремленность к национальному освобождению, острейшие споры о будущем статусе края, развернувшиеся после Октябрьской революции, только усилили социально-политическую напряженность в Башкортостане, пылающем в огне Гражданской войны. Закономерным итогом этого стало выдвижение на первый план именно национального вопроса, которая стала для

башкир животрепещущей общественно-политической проблемой, определяющей всю их будущую жизнь. Важно то, что башкирская литература, в том числе драматургия, не обошла этот вопрос стороной. Уже в первой половине двадцатых годов появились произведения, где авторы стремились отразить не только героику событий тех лет, но и выразить свое отношение к башкирскому национальному движению. Первой такой пьесой стала политическая драма А. Тагирова «Алатау».

Идею произведения автор выразил своеобразным способом. Первая часть пьесы посвящена политическим проблемам, выражение своего личного отношения к которым со стороны героев произведения и составляет композиционную основу драмы и определяет целостность повествования. В развитии действия участвуют все социальные слои России, почти все существовавшие в то время и игравшие активную роль в общественной жизни страны партии и группы. Основное внимание автор уделяет проблеме соотношения диктатуры пролетариата и стремления к созданию собственного национального государства и дискуссии, развернувшейся вокруг этой проблемы.

Появление таких пьес, как «Продажа земли» (Б. Бахтигарей улы), посвященной захвату башкирских земель, «Герои Отечества» (Ф. Туйкин), осветившей некоторые этапы развития национального освободительного движения, героической драмы «Карагул» (Д. Юлтый), а также «Алатау» ознаменовало возникновение в башкирской драматургии социально-политической драмы.

Драмы «Лебединая песнь» Б. Бикбая и «Бахтигарей» А. Мирзагитова, отражая социальные и национальные проблемы, показали потенциальные возможности героической драмы в описании и осмыслении явлений общественной жизни. Так, если в драме Б. Бикбая толчком для развития конфликта служат социальные и общественные мотивы, то в драме «Бахтигарей» основу коллизии составляют исключительно политические события. Несмотря на общность темы и содержания (героическая драма), к материалу, положенному в основу каждой из пьес, авторы подошли каждый по-своему. Например, в «Лебединой песни» преобладающим принципом изображения является реалистичность, и, соответственно, повседневная, бытовая жизнь героев изображается «как есть». Вместе с тем наличие в речи героев патетических интонаций, публицистических элементов, отражающих социальную активность персонажей, придает пьесе героико-романтический характер. Драма «Бахтигарей» характеризуется

конструктивистской природой построения. Стремление автора показать социальные и идейные истоки общественно-политических событий «заставило» его быть публицистически ясным, кратким, лаконичным. Вследствие этого проблема выбора между психологизмом (изображением внутреннего состояния героев) и публицистичностью (как способом мышления автора) решается в пользу последнего.

Следует также отметить, что пьесы «Лебединая песнь» и «Бахтигарей» ознаменовали собой появление не только социально-политической драмы, но, судя по всему, и появление на башкирской сцене «чисто» политической драмы, поскольку и каждый из героев, и сам автор выражали свое отношение к дискуссионным, не имеющим однозначного ответа политическим проблемам.

Таким образом, можно отметить, что появление в башкирской драматургии социально-политической драмы связано с отражением в художественном произведении сложнейших общественно-политических ситуаций и процессов, происходивших в Башкортостане в период Октябрьской революции и Гражданской войны. В произведениях, написанных в данной жанровой форме (героические драмы «Салават» Ф. Сулейманова, «Салават» и «Кахымтуря» Б. Бикбая, социальные драмы «Карагул» Д. Юлтыя и «Карлугас» Б. Бикбая), драматурги стремились показать проблемы, с которыми столкнулся башкирский народ в своей национально-освободительной борьбе.

Развитие национального и общественного самосознания привело в драматургии к тому, что на сцену вместо «народа» вышли представители различных социальных слоев. Участие в развитии драматического конфликта представителей различных возрастных групп («Огненный вихрь»), национальной интеллигенции («Лебединая песнь»), творческих личностей («Шонкар»), государственных деятелей («Бахтигарей») сделало поднимаемые в произведении вопросы и проблемы полемичными и интеллектуальными.

В пьесах, появившихся в восьмидесятые годы XX в. и ознаменовавших собой дальнейшее развитие политической драмы на материале современности, структура развития действия целиком и полностью определяется деятельностью персонажей, попавших в сложнейшую политическую ситуацию («Красный паша» Н. Асанбаева, «Коня Диктатору!» М. Карима). Содержанием драмы «Красный паша» является анализ становления принципов мирного сосу-

ществования, который очень остро встал перед социалистической и капиталистической системами в двадцатые-тридцатые годы прошлого столетия. Политический памфлет «Коня Диктатору!», будучи остро полемическим произведением, посвящен развенчанию фашистско-милитаристской идеологии средствами публицистики с помощью современных представлений о гуманизме, человечности.

1.3. Социально-публицистическая драма

В этой разновидности драмы отражаются в драматических коллизиях судьба народа и отдельной личности, историческая память народа, проблема связи поколений, а также думы, переживания, чаяния людей, сражавшихся на фронтах Великой Отечественной войны и ковавших победу в тылу.

Одно из таких сценических произведений – драма Ф. Булякова «Вознесись, мой Тулпар!». Автор обозначил ее как «национальная драма». И это не случайно. История народа, его судьба предстают в метафорико-символическом образе Тулпара, являющегося одним из главных героев пьесы. Взяв за основу пьесы частный случай из жизни Толпара, автор решает проблему счастья с высот народной морали, в чередовании со сложнейшими явлениями нашей жизни.

Драматург стремится показать, какого крайнего напряжения достиг конфликт между Личностью и Властью в условиях господства тоталитарного режима. И это на примере взаимоотношений, с одной стороны, Газинура и Баханура, а с другой – Тулпара и Баханура.

Баханур – реалистичный и узнаваемый образ. Именно он старается представить стремление к духовной независимости, самостоятельности как желание противопоставить личные цели общественным интересам, борьбу за сохранение национальной самобытности, народных традиций как реакционно-националистическую деятельность. Тулпар напоминает ему: «Я хорошо знаю, как вы стараетесь сломить каждого, кто хочет жить в ладу с собственной совестью, каждого, у кого хватает смелости реализовать себя». Однако слова Тулпара не оказывают до поры до времени на Баханура никакого влияния. Вплоть до разрешения конфликта он остается символом зла и главным обвиняемым в деле восстановления истины.

Баханур будучи типичным представителем властных структур описываемой эпохи, страшен еще и тем, что каждому своему собственному желанию способен придать политическую окраску. Для него нет разницы между частными и общественными вопросами. Он играет ведущую роль в судьбе Газинура и Гульнур, мечтающих о светлом будущем. Он чувствует себя оскорбленным тем, что Гульнур любит Газинура (а не самого Баханура), простого пастуха. Запугав девушку, он заставляет ее написать донос на Газинура с требованием наказать за деяния, которых на самом деле и не было. Однако письмо это Баханур и не подумал отправлять сразу, припрятал его, выжидая подходящий случай. И лишь через некоторое время оно вновь настигает Газинура, только начинающего заново свою жизнь. Таким образом, мечты, устремления молодого человека так и остаются нереализованными.

Перед глазами зрителей на примере судьбы персонажей пьесы предстают и ужасающие картины эпохи культа личности, и последующие годы застоя, и объявление перестройки, и связанные с ней надежды и упования, и последовавшая за ней неопределенность, безвременье. Сумевший сохранить гордость и достоинство, Газинур беспокоится о судьбе лошадей, в течение веков являвшихся верными спутниками башкир: «Да… Господи, многое пришлось повидать в жизни. В те годы защищал стада, пастбища… От нехватки кормов лошади табунами вымирали! А теперь?.. Они и Тулпара хотят зарезать. Для чего?..» Предавшийся унынию под влиянием жестокости, неустроенности жизни, Газинур начинает выпивать. Не может найти для себя выхода из создавшегося положения, из того болота, в которое они попали. Не верит, что «и в трясине бывают тропки», как говорит ему Тулпар.

Судьба Газинура – одно из тех неисчислимых бедствий, которые принесла народу эпоха культа личности. Автор настроен раскрыть причины того, что люди, подобные Бахануру, все еще продолжают жить и активно действовать. В последующих сценах пьесы мы видим, что отношения между Бахануром и Тулпаром намного острее и напряженнее, чем отношения между Бахануром и Газинуром.

Сюжет драмы выстроен в ретроспективном плане, как череда воспоминаний Баханура о прожитой жизни. Основной причиной такого построения выступает Тулпар, неожиданно представший перед Бахануром как живой, что озадачило и испугало его. Тулпар – сви-

детель всех преступных деяний Баханура. «Вернувшийся» к жизни Тулпар – олицетворение народной памяти. И он становится непреодолимой преградой на пути Баханура: «в новую жизнь вступают с чистой совестью». Именно с этого момента и начинается развитие трагического конфликта между Бахануром и Тулпаром. В смене событий прошлого и настоящего противопоставляются друг другу подлинная человеческая гордость и психология раба. И вместе с тем образ Тулпара выступает не только как моральный судья преступлений, совершенных Бахануром в прошлом. Образ Тулпара помог Ф. Булякову показать острейшую необходимость учета исторического опыта для понимания наших сегодняшних проблем. И разве для башкира не горько вновь остаться без коня, своего верного спутника в течение многих и многих веков? «Где только не бывает и как только не страдает джигит и его верный спутник – конь», – поется в народной песне. Судьба джигита и его коня – это судьба народа, судьба страны. Пафос пьесы как раз и выражен в дополняющих друг друга судьбах Газинура и Тулпара.

Необходимость разрешения проблемы на башкирском национальном материале буквально «пронизывает» всю ткань повествования, нашла воплощение в отборе жизненного материала, создании отдельных характеров, обрисовке их дум и чаяний, всех их повадок и деяний. Фольклорные образы и приемы повествования, характерные, например, для кубаира, сказки и вошедшие в структуру сюжета в виде его элементов, как бы предоставляют зрителю возможность морального «обновления», катарсиса. Все это дает автору возможность поднять проблему с уровня судьбы отдельного человека до судеб целого народа. Это справедливо.

Справедливость можно восстановить только на основе исторической памяти. Без нее у народа нет ни прошлого, ни будущего. В этом плане именно Тулпар выступает воплощением этой истины и несет ее через века в будущее. Тулпара характеризуют душевная щедрость, романтический настрой, он становится олицетворением лучших черт народа. В пьесе он, будучи крылатым, то напоминает некое мифическое явление, то предстает Акбузатом, умеющим не только говорить, но и глубоко чувствовать и мыслить, то простым и послушным рабочим конем.

Так же, как и опьяненный, окрыленный любовью Газинур, который согласен жить и в шалаше, Тулпар любит бескрайние степи,

свободу. Будь по-другому, он бы не смог обратиться к людям с призывом: «…жизнь прекрасна, родимые! Плюньте вы на все и давайте в степи!»

Именно храбрость Тулпара помогла Газинуру похитить Гульнур: конь отвез их к шалашу, стоящему под звездным небом. Все, как в сказке. Вплоть до того, что герой засыпает богатырским сном… Тулпар знает себе цену, горд, милосерден, человеколюбив. Будь иначе, разве он смог бы сказать такому человеку, как Баханур: «Встань! Не пристало видеть мужчину стоящим на коленях. Ведь ты все-таки... башкир».

Однако, как отмечает автор, «есть и над Тулпаром власть». Его жизненные силы иссякают, не смог он спасти друзей своих от бедствий и напастей. Однако Тулпар успевает стать свидетелем многих событий, а с годами превращается в символ народного духа.

Тулпар (Бахануру. – *Р.А.*). На что ты плюешь, дурак? На свою молодость?.. На славу свою?.. На гордость?.. Или ты хочешь стереть и память о былом?.. Опомнись!

Баханур. На прошлое? Наше прошлое давно уж перечеркнуто. И все эти в прошлом копаются, как черви в навозе. Они все наши заветные мечты, все наши идеалы в грязь втаптывают. А мы по заведенному порядку…

Тулпар. Ты сам, Баханур, очень легко нарушаешь заведенные порядки, традиции. Ты сам все эти традиции топчешь.

Действительно, комсомольский вожак Баханур считает проведение праздника «Вороньей каши», обливание водой обрядами реакционными, крайне вредными, относится к сабантую, конским скачкам как к нежелательным пережиткам прошлого. За участие в подобных мероприятиях Газинур осуждается как «завзятый валидовец». А позднее Баханур и на коня руку поднимает.

В табун лошадей, собранный для нужд армии из лучших аргамаков, не знавших ни плохого корма, ни тяжелой работы, попадает какая-то неприглядная на вид кобыла. Табунный жеребец исподтишка лягает ее, сталкивает в глубокую яму, морит голодом и убивает. Однако разного рода слухи начинают ходить вокруг табуна, все усиливаясь и увеличиваясь, они превращаются в нависшую над табуном грозовую тучу, блещущую молниями. Никто и не заметил, как беда нависла над ними. Гибель кобылы обернулась обвинением всему табуну. Решив, что среди коней распространилась смертельная болезнь,

всех лошадей перестреляли. Здесь вспоминаются слова бабушки Фатихи из пьесы Ф. Богданова «Измена предкам», сказанные ею по отношению к местным руководителям: «вы башкир лишили коней».

«Пламя войны хоть и разгорелось далеко-далеко отсюда, на западе, однако языки его и до наших краев протянулись, – говорит Тулпар. – Пастбища опустели на долгие-долгие годы. Казалось, что жизнь здесь замерла навеки. Однако с течением времени пастбища ожили. И тут новая напасть: трактора появились. Все вспахали, все вверх дном перевернули – и вековые устои, и доброту, и благородство. Лошадей табунами на мясокомбинат отправили, люди из них колбасы понаделали».

Очередь дошла и до Тулпара, перенесшего столько страданий и невзгод и сумевшего выжить… Теперь лишь Баханур понимает, на чьей стороне истина и справедливость.

Тулпар. Ты не давал мне крылья расправить.

Баханур. Твои крылья? Так ведь их чужие руки держали на тебеневке-то. А я сам свои крылья…

Баханур сделал много зла вследствие своей душевной слепоты, несвободы. И сейчас винит себя, кается. В сердцах даже сапоги свои, в которых «дела» делал, выбросил. «…Семьи нет, друзей нет, здоровья нет, я ведь в жизни даже простенького счастья не видел – все для работы, все для дела. И разве я виноват в том, что все случилось совсем не так, как мы того хотели? Разве виноват я в том, что жив остался, что из пропасти этой цел-невредим выбрался, что меня не расстреляли, в тюрьме не сгноили? Я в своей жизни только одно знал – работу. Я годами не отдыхал, сапоги снять, портянки сменить и то времени не было… Я, Тулпар, дело делал», – старается обелить себя Баханур одним из своих монологов. И высшим наказанием для Баханура теперь стали мучительнейшие угрызения совести.

Слова, с которыми Тулпар не раз обращается к Баханур, многое помогают понять: «Можно распоряжаться чужими жизнями, судьбами, разбивать их, обращать в ничто! Разве мало загубленных по вашей вине людских сердец!» И то, что Тулпар был подан на стол нужным людям, он рассматривает как злодеяние – тоже звучит предостережением и напоминанием.

Следует отметить, что, будучи элементом содержания, пафосные монологи, напряженные диалоги играют значительную роль в раскрытии поставленной в пьесе проблемы. Нельзя представить

судьбу народа изолированно от судьбы отдельной личности. Жизнь и судьба отдельного человека, если он не считается с интересами своего народа, оказывается жалкой и никчемной, как и вся жизнь Баханура.

Пьеса «Вознесись, мой Тулпар!» – драма характеров, драма мысли. В диалогах раскрываются взаимоотношения персонажей, деяния центральных героев пьесы, каждый из которых подвергается суровой оценке. Поэтому в ряде диалогов слова Тулпара, пронизанные внутренней энергией, чувствами, из реплик на слова собеседника превращаются в страстные монологи. Полные глубокого философского содержания монологи исподволь обращены к зрителю. Автор ставит в них проблемы, которые волнуют и автора, и зрителя. Этот прием дает возможность глубже понять как содержательные аспекты произведения, так и замыслы самого автора.

Ф. Булякову удалось воплотить страдания мечтавшего о возрождении башкирской породы лошадей Газинура, который не смог спасти Тулпара от гибели. Это показано в пьесе достаточно убедительно и правдиво. К тому же стремление оставить башкир без коней представляется автору как стремление лишить народ его исторической памяти, обескрылить, порушить веками складывавшиеся условия его существования. И самое страшное, что осуществление всех этих замыслов вершится руками нашего же соплеменника Баханура, заполучившего власть в свои руки. Основным замыслом автора, стержневой идеей всего произведения и является эта мысль.

Художественная ткань данного произведения образуется с помощью традиционных приемов и средств, а также элементов условных. Если поэтика фольклора вносит в драматическое действо народное сознание и национальный дух, то условные компоненты пьесы, такие как «письмо», «голос», не ограниченные какими-либо временными рамками, олицетворяют связь поколений, выступают звеньями цепи, соединяющей прошлое и будущее. Соскочившее с оси колесо, отрезанная коса, готовое выстрелить ружье, сапог и т.д. с одной стороны выступают средством усиления конфликта, а с другой – как образы, символы, намекающие на безысходность жизни.

Современная драматургия находится в напряженном поиске адекватных средств для полноценного художественного раскрытия потока чувств героя, их динамики, всего интеллектуального слоя в целом. Естественно, что достичь этого можно только на основе

умелого использования возможностей языка, его образности, гибкости, выразительности.

В драме «Вознесись, мой Тулпар!» речь персонажей в полной мере способствует раскрытию их взглядов на жизнь, внутреннего мира, доминирующих черт характеров. Реплики персонажей точно соответствуют социально-политическому содержанию своего времени. Так, в бытовых сценах основу речи составляет бытовая лексика, и эта составляющая речи персонажей резко отличается от сцен, где поднимаются вопросы духовного мира человека, его судьбы, совести. Такой двуплановый характер речи героев (особенно это касается речевых характеристик Тулпара и Баханура) придает персонажам психологическую убедительность.

«В процессе развития сюжета произведения наблюдаются две кульминационные точки. Первая – гибель Тулпара от рук людей, а вторая – его смерть от старости, в прологе. Появление окрыленного Тулпара в прологе – метафора возрождения, нравственная оценка исторической памяти людей, их стремления к истине» (4, 9). Произведение заканчивается ремаркой автора, обращенной к Тулпару «сейчас никто не подойдет» и «вставай, родимый, вставай, поднимайся, лети, мой Тулпар!».

Конфликт пьесы разрешается в пользу темных сил. Однако идеал автора на стороне добра, вместе со своим народом. Народ, который сохранил и сохранит свою историческую память, – будет жить!

Основу сюжета пьесы «Измена предкам» Ф. Богданова составляет цепь событий, в рамках которой расследуются причины исчезновения ограды, которой должна была быть огорожена территория одного завода.

Как показано в первой сцене, начальник райотдела милиции Алпаров вызывает к себе уже собравшегося на отдых Янузака Шайхулова и отправляет его в командировку в деревню, чтобы он выяснил, куда пропали решетки забора, и вернул их обратно, разобрался, кто виноват в случившемся, и направил дело в суд. Вторая сцена начинается с приезда Янузака Шайхулова в Баишево, деревню, оставшуюся без магазина, без пригляда, почти что вымершую. Конфликт завязывается в тот момент, когда следователь узнает, каким образом решетки, предназначенные для ограды завода, попали в колхоз «Урожай». Оказывается, они были проданы сюда заведующей складом Гуллирой Хаматшиной. И задача Шайхулова теперь – все это разобрать и отправить решетки обратно на завод.

Если бы решетки еще не были использованы, если бы сельчане не успели огородить ими кладбище, задача была бы не столь сложной. В подобной ситуации Шайхулов испытывает двойственные чувства. Во-первых, в соответствии с законом и приказом Алпарова дело надо поскорее завершить, забор надо быстренько разобрать и вернуть на завод. Во-вторых, он собирался в гости со своей любимой девушкой Ильфирой к будущему тестю, а в последующем новую квартиру получить, дослужиться до замполита.

Походив с бабушкой Фатихой по кладбищу, поговорив с ней, почитав надписи на могильных камнях, он решил было не разбирать ограду. Но после напряженных и долгих раздумий пришел к выводу – ограду все-таки надо вернуть на завод. И тут же позвонил Алпарову. Приказ начальника жёсток: Янузак должен в течение часа со всем управиться и машиной отправить решетки на назначенное место – завтра к приезду комиссии ограда вокруг завода должна уже стоять. Ко всему прочему, ожидается приезд замминистра из Москвы... И почувствовав, что Янузак «своевольничает», Алпаров сам приезжает в деревню. Он отказывается от предложения Янузака сначала пойти посмотреть кладбище. «Я не могилы сюда приехал разглядывать. Давай “дело” сюда», – отвечает он и отстраняет Шайхулова от ведения расследования. «Пожалуйста, прошу вас, объясните мне… Почему мы не можем потребовать возвращения ограды у тех, кто продал? Кладбище уничтожаем… Мы ведь не кладбище, веру людей, надежды их, души…» – не обращая внимания на эти слова Янузака, Алпаров приказывает ограду разобрать и отправить на завод.

Подхалимство Алпарова перед начальством, обращение добра во зло, надругательство над святым для людей местом ускорили смерть бабушки Фатихи. Не захотелось ей более ни видеть, ни знать ничего о подобном варварстве и дикости. От сцены к сцене действие в драме становится все более и более напряженным. Если в начале действия число положительных и отрицательных персонажей было примерно равно, то постепенно последние начинают преобладать. Уже одно это служит свидетельством того, что поднимаемые в пьесе проблемы являются животрепещущими, злободневными, а борьба – острой и напряженной, и способствует более глубокому пониманию идейно-эстетического содержания произведения.

«Возвышают человека дела его и умаляют человека дела его» гласит одна из надписей на могильном камне. Действительно, на-

сколько возвышенны и благородны делами своими бабушка Фатиха и Янузак, настолько же ничтожны такие, как Алпаров, Гуллира Хаматшина, Ильфира.

«Это человеческое отребье постоянно лжет ради собственной выгоды, своих званий и степеней, ради своего богатства, принимает различные обличья, как хамелеон. Повторяя наши же слова, наши лозунги, они вредят нам. Разрушают наши идеалы, разбазаривают народное достояние. До каких же пор мы будем только посторонними наблюдателями, будем возмущаться только про себя?!» Как бы в ответ на эти призывы Шайхулова Ф. Богданов во главу угла своего произведения ставит нравственные проблемы, проверяя способность представителей разных поколений соответствовать духовному наследию наших предков. Право на решение этой нравственно-этической проблемы предоставлено автором таким героям, как бабушка Фатиха и Янузак.

На похоронах бабушки Фатихи Шайхулов заканчивает свою речь такими словами: «Сегодня у нас нет права давать таким безнравственным людям топтать наследие, оставленное ими (нашими отцами и дедами. – *Р.А.*)». И психологически, и логически эти слова Янузака совершенно справедливы и могут считаться лейтмотивом всего произведения. Нерешительность Шайхулова в том, как действовать по отношению к решеткам ограды, сменилась решительностью – после того, как он сам побывал на кладбище и, особенно, под влиянием бабушки Фатихи. Этот случай способствовал тому, что в характере Янузака человечность стала преобладать над слепым следованием букве закона, уставу.

Автор уверен, что такие люди, как Алпаров и ему подобные, не составляют и никогда не будут составлять большинства, что им на смену придут люди, которые все свои силы положат на то, чтобы сохранить наследие предков. Мы можем видеть это на примере образов Риммы и Дамира. Так, Римма, закончившая школу и уже собиравшаяся уехать из родной деревни, вдруг решает остаться. Свое решение она обосновывает услышанными от Шайхулова словами: «иногда перед тобой стоят дела, которые становятся твоей судьбой». И дело это – следить, так же, как и бабушка Фатиха, чтобы не засохло древо жизни в этом уголке земли, чтобы жизнь здесь продолжалась.

Храня верность истине, автор выражает основную идею своего произведения в следующем афоризме: «Ничто не гнетет человека так,

как его больная совесть». Надписи на могильных камнях не случайно приходят на память, и не случайно от каждого поколения требуется выразить свое собственное отношение к жизни. Ведь и бабушка Фатиха, покидая этот мир, была бы намного спокойнее, если бы была уверена в том, что есть у людей силы, намного их превосходящие, творить добро, следовать заветам предков.

И тем не менее, произведение оптимистично по своему содержанию. Ведь персонажи находят в себе силы признать свою вину, посмотреть на свои дела под критическим углом зрения в результате воздействия со стороны позитивных идеалов. Например, председатель колхоза Ширгазин Табрис, который похож на Басариева из романа Р. Султангареева «Земля, в которой мы живем». Он также ведет себя по-мещански: «Дело не только в руководстве, а глубже. Не получится ничего без изменений снизу. Когда-нибудь да изменится, а пока что дела обстоят вот так. Горько, конечно же, однако все это зависит не только от меня или тебя». И в то же самое время он палец о палец не ударит, чтобы хоть как-то помочь в восстановлении деревни, будет продолжать жить по инерции. Огородить кладбище, по его мнению, это дело только лишь сельсовета. Но и он в конце концов понимает свои ошибки.

Табрис Ширгазин, эпизодический персонаж, надолго остается в памяти, поскольку типичен и живет по принципу «закон есть закон», приноравливается к сложившимся условиям жизни, превращается в руках руководства в типичного робота.

Такое характерное качество мещанской психологии, как эгоистичность, нашла свое полное воплощение в образе Гуллиры Хаматшиной. Гуллира стала заложницей богатства, променяла свое счастье, свою родную землю на достаток, деньги, и в итоге – влачит безрадостное существование. Как только подвернулся удобный случай – она тут же продала железные решетки. Перед следователем же оправдывается так: «Родная деревня моей матери, вот и послушалась… Я вас очень прошу, товарищ следователь, ради всего святого, решите дело без судебного разбирательства… А деньги я верну, как только появятся».

В первую свою встречу с Янузаком Гуллира ведет себя типично по-мещански, разговаривает свысока, буквально сквозь зубы цедит слова, позднее же старается быть поосторожнее перед следователем, вынуждена отчасти признать свою вину.

Героям многих современных литературных произведений свойственно испытывать муки совести, остро ощущая свою вину. Мотивы переживания за все содеянное, за допущенные ошибки свойственны и разбираемым нами драмам. Например, Баханур вследствие своей слепоты, низкопоклонничества перед вышестоящими, плебейства принес людям очень и очень много зла. И сейчас по прошествии многих лет кается, мучится угрызениями совести. Гуллира Хаматшина также переживает поистине второе рождение. Случается это в третьем действии, во время встречи с бабушкой Фатихой.

Молодость Гуллиры прошла среди всякого отребья. «Вечера свои я проводила в изысканнейших удовольствиях, а по утрам просыпалась от безумного одиночества… Нельзя сказать, что не было у меня мужа, были мужья. Одно время меня даже Гуллира-ханум называли. Да только мужики-то все были так себе. Кто пьяница, кто бездельник-тунеядец. В этих вот пьяных шалманах и прошла моя молодость», – предается она воспоминаниям.

Как видим, Гуллира женщина легкого поведения. Тем не менее, и она поняла, что с ней происходит, однако остановиться, пойти другим путем, начать жить по-другому не могла вплоть до этого случая. Скатываясь все ниже и ниже, она дошла до того, что и подворовывать стала, не постеснялась продать тайком государственное имущество, а деньги себе присвоить. Самое ужасное здесь в том, что на кладбище этом, что огородили теми самыми решетками, лежит и ее мать. Но сама Гуллира узнала об этом только от бабушки Фатихи, поскольку даже на похороны родной матери в свое время не приехала.

Хаматшина. Покажи мне могилу матери… Она, конечно же, не простит меня… Тем не менее… Хоть и не той дорожкой пошла я, все-таки ее единственное дитя… э-эх! Несчастная я, несчастная… (*Плачет навзрыд*). Мама, пожалуйста…

Бакиева. Нет, не проси невозможного.

Звучит монолог бабушки Фатихи:

«Много несчастья видела я в своей жизни, встречала и злодеев и подонков самых разных. Однако такого, как ты, никогда еще. Ты ведь разорила всех тех, кто решил позаботиться о нашем кладбище. Разве такой безнравственный, бессердечный человек может по-настоящему быть счастливым? Когда я начинаю говорить о нравственности, кое-кто делает вид, что и не понимает меня. Я уже постарела, однако. Может, и от времени отстала. И как весь итог своей жизни, как на духу могу сказать только одно. Опыт – вот что дает человеку

и жить, и человеком стать. Он разный бывает, жизненный опыт. Профессии разные, трудолюбие, всякие другие полезные для человека вещи… Вот этот вот опыт и становится в памяти народной нравственным законом. И если человек нарушает эти законы, он, безусловно, бывает наказан. Пример тому – твоя собственная жизнь. (*Хаматшиной*.) Ты вот, например, нарушила советские законы. А тебя это не очень-то и волнует. Пока не попалась, конечно же. Однако ты нарушила и законы предков, законы нравственности. Вот в чем твое главное преступление».

Эти слова звучат как окончательный приговор Гуллире Хаматшиной. И тем не менее те угрызения совести, которые переживает Гуллира, следует понимать и как стремление вернуться к нормальной человеческой жизни.

В процессе развертывания драматического действия Ф. Богданов не ограничивается только лишь раскрытием совершенного преступления, а проникает и в более глубокие слои бытия. Активное взаимодействие прошлого и настоящего в нравственно-этическом плане раскрывается в пьесе с помощью языковых средств.

Речь персонажей в драме точно соответствует времени и месту происходящего в художественном мире произведения. Особенно показательна в этом плане речь бабушки Фатихи. Ее речь абсолютно естественна, поскольку она, по сравнению с другими, выступает воплощением народного характера, является хранителем народной памяти, народного духа. Вся ее речь, и в особенности монологи, начинаются или заканчиваются с пословиц и поговорок, каждую свою мысль она совершенно по праву подтверждает вековой народной мудростью. Кроме того, этот прием спасает автора от многословия, придает необходимую точность и образность. Например, такая поговорка, как «опыт человеку и жизнь дает и человека человеком делает», соответствует идее всего произведения. И хотя многие с недоумением воспринимают ее рассуждения о нравственности, каждое слово, каждое суждение бабушки Фатихи непосредственно связано с жизнью, со всем, что нас окружает. Их невозможно не использовать в повседневной жизни. Например, «С почтением относиться к кладбищу, наследию отцов наших, разве это не главный закон для человека, который считает себя человеком?» Каждая поговорка, каждая пословица, слетающая с ее губ, помогают полнее раскрыть тематику произведения.

С помощью образа бабушки Фатихи автор показывает, какую роль в жизни человека играет верность заветам предков. Будучи плоть

от плоти народа своего, она напоминает Дарью из повести В. Распутина «Прощание с Матерой», Анну Степановну из «Последнего срока», Акбабая из рассказа Ф. Исянгулова «Земля отцов» и Тулпара из упоминавшейся уже драмы Ф. Булякова. Как и в речи названных персонажей, речь бабушки Фатихи – хранилище народной мудрости, народной памяти: «То, что не может сохранить народная память, железная решетка никак не сохранит». Каждое слово Бакиевой, каждый ее монолог являются критериями народной нравственности.

В произведении «Измена предкам» важную функцию выполняют и образы-детали. Являясь средством усиления напряженности повествования, как, например, решетки ограды, они помогают раскрытию нравственного облика каждого из персонажей. Например, такая деталь, как теленок, помогает Римме понять истинную сущность своей любимой учительницы Илизы Кыдрасовой. Муж Илизы, зоотехник, привел с фермы маленького теленка домой и зарезал его на мясо. Узнав об этом, Римма испытывает глубокое душевное потрясение оттого, что была обманута человеком, учившим ее только справедливости, правдивости: «И все-таки, почему же она так сделала?! Нет! Она все равно обманщица, лгунья. И сама она, и слова ее лживы! Ведь даже имя у нее не свое собственное. Ее настоящее имя – Багия. И она еще учит нас, грядущее поколение. Кому же верить-то? Как жить?»

Пережитый ею катарсис показывает, что она способна самостоятельно, независимо мыслить, состоялась как добропорядочный, ответственный человек.

В драме «Измена предкам» чрезвычайно важна роль могильных камней в проведении нравственной оценки в публицистическом плане. С их помощью в произведение вводится внесюжетная идея: «События, происшествия, судьбы. Я сам как бы горел в том пламени, в огне которого был сожжен один комиссар. Согревался пламенем сердца того печника. Страдал от смертельной раны председателя. Слова их пламенными письменами запечатлены в тетради моего сердца…»

В них Шайхулов как бы видит прошлое деревни, историю поколений, нравственные законы, по которым живет общество. «Вчера я был таким же, как ты. Завтра ты будешь таким же, как я» – эпитафия эта звучит как намек каждому человеку. Надпись на надгробном памятнике командиру Аскарову – «Не тушите этот огонь, мы сами его

зажгли». Он устанавливал в этих краях советскую власть. Когда белые снова вернулись в эту деревню, они заперли его в здании сельсовета и подожгли дом. В эпитафиях отражено стремление наших предков к светлой жизни, к прекрасному будущему, не пожалевших для этого и своих жизней. И даже сжигая себя, чтобы освещать путь другим, они как бы просят своих потомков не гасить этот огонь, не передавать его в руки недостойных людей.

На могиле первого председателя колхоза, убитого своим другом, подпавшим под влияние кулацких сплетен и наговоров, написано: «Умей распознать врага, да не будет он в облике друга». Очень по-современному звучат эти слова. А эпитафия на могиле печника Юмагужи гласит, что человек славен своими делами. «Юмагужа уже с молодости был первым печником в деревне. Но вот с войны вернулся он без обеих рук. Несмотря на это, не стал унывать, обучил своему ремеслу подрастающего сына: сам объясняет, а сын кладет кирпичи. Работая таким вот образом, они не только в своей деревне, но и по всей округе печи выкладывали, людям тепло давали. Такого печника, как он, ни до него, ни после не было. И по сей день его печи все еще работают: даже слегка затопишь, а тепла дают столько, что дома, как летом, тепло. А запах свежего хлеба, только что вынутого из печи, господи, да в доме целый праздник… – вспоминает о Юмагуже бабушка Фатиха. – Вот так вот, люди все еще живут светом и теплом ушедших поколений. А мы даже их последние пристанища не можем как следует по-человечески огородить».

Содержание эпитафий о труде помогает глубже понять нравственную сущность персонажей. Не случайно отношение к труду занимает очень важное место в драме, помогая выявить наиболее важные черты характера персонажа. Например, деятельность Шайхулова направлена на защиту народных интересов, именно поэтому он и заслуживает высокой оценки. У зрителя рождается чувство уважения, любви к Шайхулову. В то время как деятельность Баханура, например, хотя и кажется на первый взгляд направленной на защиту народных интересов, по сути своей идет вразрез с интересами общества. Он всю свою жизнь только работой, вроде бы, и занят, но ничего, кроме брезгливости, его деятельность не вызывает.

Из уст бабушки Фатихи, а также старика Аллабирде можно услышать арабские или персидские слова и выражения, теперь уже

почти что забытые. Эти слова хорошо знакомы читателям и зрителям пьесы, однако некоторые из них давно вышли из употребления, поэтому стали непонятными или малопонятными.

Каждая из эпитафий 300-летнего кладбища несет глубокий, философский смысл. Это не просто надписи на могилах, они выступают в качестве полноправных персонажей пьесы, пусть и незримых. Эпитафии являются духовной опорой бабушке Фатихе, «персонажами», поддерживающими ее в трудные минуты. Тем самым они способствуют более глубокому раскрытию идейно-проблематического содержания пьесы. В конце пьесы Шайхулов с чувством восклицает: «Почему же мы до сих пор не можем избавиться от духовного рабства?» Слова эти звучат и как реквием уходящему поколению, и как клятва перед поколениями грядущими.

Рефрены, завершающие каждую часть пьесы, в финале звучат особенно торжественно и значительно. В конце к ним присоединяются и представители молодого поколения, как Дамир, например.

Кто голову сложил за верность истине,
Тот заслужил, чтоб помнили по имени.
Кто чтит своих отца и мать,
Тому есть миру что сказать.

ЭЛЕКТРОННЫЙ АРХИВ БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Духовные наследники бабушки Фатихи – Янузак Шайхулов, Римма, Дамир. Духовная связь между поколениями не прервется, их имена, дела не будут преданы анафеме.

Как было отмечено, «это произведение Ф. Богданова явилось новым словом в современной драматургии (32, 181).

В отдельных сценических произведениях последних десятилетий, например, о Великой Отечественной войне оценка деятельности персонажей в экстремальных условиях, отражение в их духовных исканиях подлинно народной психологии позволило авторам делать широкие социально-нравственные обобщения и воплотить в драматургической форме подлинно народную драму. Так, некоторые авторы даже жанровую специфику своих произведений обозначали условным термином «народная драма», «национальная драма».

Драма «В распутицу» А. Атнабаева в основе своей посвящена судьбе не одного, а сразу нескольких персонажей, их отношениям между собой. Композиция произведения оригинальна тем, что основная

идея – духовное единство – раскрывается не привычным для зрителя образом, а в пути, во время поездки на станцию за посевным зерном. Пьеса напоминает киносценарий, состоит из отдельных эпизодов. Действие развивается как чередование парных и массовых сцен. Места событий также весьма разнообразны: деревенская сходка, дорога к станции, места стоянок возле родников и ручьев, берег реки и др.

С идейно-эстетической точки зрения эти события составили, как отметил автор, одну поездку с тремя остановками и определили динамику сюжетно-композиционного строения пьесы. Например, сцена «Отправление», во многом напоминающая деревенскую сходку, выступает в функции экспозиции пьесы и определяет напряженность психологического состояния героев, усиливает смысловую нагрузку каждого их действия. Приемы, которые были использованы в дальнейшем развитии действия – символика числа «три», заимствованная из фольклорной поэтики, письмо, сообщения Совинформбюро, сопутствующие образы, – расширили временные и пространственные границы действия пьесы, придали ей эпический размах. В сценах стоянок, не похожих друг на друга, показывающих изменения в психологическом состоянии героев, в различных происшествиях, случившихся в пути, в диалогах персонажей показывается эволюция характеров. Именно поэтому пьеса и была названа «народной драмой».

«Народная драма воплощается в своеобразных, не похожих друг на друга характерах, в типах героев, отличающихся и мыслями, и духовным миром», – отмечает И. Буляков (5, 51). В пьесе А. Атнабаева каждый персонаж – определенный социальный тип. Судьбу их, неразрывно связанную с судьбой всей страны, особенно их беззаветный труд во имя победы, автор передает, не скрывая всей суровой правды жизни.

В центре событий Парторг (обобщенный образ), который живет только одним: приблизить всей своей жизнью, трудом, здоровьем день победы. Он доживает свои последние дни. У него, отставного офицера, служившего в свое время на границе, возле сердца осталась вражеская пуля, и он знает, что жизнь его может оборваться в любую секунду от малейшего переживания, от ничтожнейшего события. Врачи посоветовали ему избегать любых волнений, любых неприятностей. Но, несмотря ни на что, он не может быть в стороне от событий, когда судьба страны висит на волоске, он возглавляет колхозную партячейку, руководит группой колхозников, несущих на себе посевное зерно со станции. Тяжелый груз, трудности пути, кон-

фликты с теми, кто свои собственные интересы ставит выше общественных, лишь приближают его конец. В финале в образе Парторга начинают даже проглядывать и преобладать мелодраматические черты. Наиболее наглядно это проявляется в его спокойном, уравновешенном отношении к влюбленной в него молодой девушке. И тем не менее мы не можем назвать Парторга фаталистом, он воспринимается как символ патриотического духа народа.

Вера в жизнь, в грядущую победу, надежда – высокий нравственный критерий, определяющий деятельность каждого из персонажей, духовный мост, объединяющий разные поколения людей. Один из запоминающихся образов – дед Акбабай, представитель старшего поколения, для которого судьба страны неотделима от его собственной судьбы. Подтверждением духовного родства старика с другими персонажами пьесы (Парторг и др.) служат его слова: «что выпадет на долю джигита, то и мне награда».

В драме создана целая галерея ярких запоминающихся образов, особенно женщин. Их думы, душевные переживания писатель показал с помощью сцен парных диалогов, представляющих собой драму в драме. Будучи важным композиционным элементом пьесы, они способствуют усилению напряженности действия, более интенсивному развитию событий. А самое важное – в них прослеживается движение души героя, на примере одной отдельной судьбы обобщенно показывается судьба всей страны.

Письма с фронта, например, будучи в форме «вопросов – ответов», глубже и полнее раскрывают сердца солдатских жен, делают их отношения между собой проще, яснее. Амина только и живет письмами с фронта, от мужа. Она служит опорой и поддержкой многим женщинам-солдаткам, таким как Карима, получившая одну из тридцати двух пришедших в деревню похоронок.

Причина душевной цельности Амины – в письмах Касима, в их содержании. Соскучившийся по семье, по родным краям, каждое свое письмо он заканчивает одними и теми же словами:

Когда бы мог, то вздохом взял бы.

Увидел бы – дороги нет.

Солдатские письма – один из факторов духовной эволюции многих персонажей. Например, в одной из последних сцен пьесы Амина приходит к Мастюре и Кариме, чтобы поделиться с ними своей радостью.

Амина. В последнем письме Касима ведь и песня даже была: «Когда бы мог, то вздохом взял бы. Увидел бы – дороги нет». А я вот ответ ему нашла: «Ты не показываешься мне на глаза, но все равно в душе моей. Пусть нет дорог, но есть надежды». Правильно я сказала?

Карима. Очень даже правильно, Амина. Вот и надежды не теряю, хоть и пришла мне похоронка. Успокаиваю себя, быть может, жив еще.

Мастюра. Одной этой надеждой и живем. Когда бы не надежда, давно бы уж человеческий-то облик потеряли бы.

Диалог Парторга с Айнуром также подтверждает лейтмотив всей пьесы.

Парторг. Человек потому и борется за добро, справедливость, что надежда его окрыляет, когда кругом все тонет во зле, во тьме он ищет света, побежденный мечтает о победе, даже умирая, думает «нет, я еще поживу». Человек ведь и силен этой надеждой.

Айнур. А по мне так: человек силен любовью, любовью велик.

В драме, как и в жизни, зло готово каждого подчинить своей воле, если только чуть дать слабину, проявить бессердечность. Так, не вынеся одиночества, встала на путь преступления Зубайда, мучается угрызениями совести, что в конечном итоге и приводит ее к трагедии.

Все это делается руками Ахметши, выступающего в пьесе воплощением зла. Ахметша, стремящийся воспользоваться смутным военным временем для личного обогащения, – антагонист Парторга и других персонажей пьесы. Здоровенный мужчина средних лет, он всеми правдами-неправдами сумел избежать призыва на фронт. До возвращения в аул Парторга именно он возглавлял колхозную партячейку, используя свое служебное положение в личных целях. Теперь же покой потерял после утраты «теплого местечка» и все свои силы положил на то, чтобы избавиться от Парторга любыми путями, написал несколько жалоб.

Суровая военная действительность коснулась и таких юношей, как Аяз и Айнур. По-взрослому умеют они и радоваться, и горевать, и принимать решения. Например, возвращаясь со станции, Айнур во время весеннего половодья одним из первых вместе с Парторгом пересекает разбушевавшуюся реку. В один момент он нашел в себе силы спасти Парторга от рук Ахметши: «Не лезь, сволочь! Не встревайте, он не виноват ни в чем! Я люблю его! Что бы он ни делал, я всецело ему принадлежу! Слышите вы меня, я его!»

Получив похоронку на отца, сгорая от неразделенной любви, Аяз, хотя по возрасту еще не подходил, решает идти на фронт. Видя,

как сдержанно ведут себя взрослые, он в течение десяти дней не говорил матери о похоронке. Мать сказала ему затем: «Разве можно такое горе вместить в одно только сердце! Люди делятся не только радостью, но и горем».

Автор смотрит на мир глазами поэтически настроенного Аяза. Драматически-трагическое повествование, используемое автором, представляет собой одну из характерных стилевых особенностей писателя. Прием объективизированного повествования позволил публицистически остро показать современность и острую злободневность вопроса народного единства именно в дни войны.

Возрождение исторической памяти – одна из главных тем башкирской литературы и публицистики восьмидесятых–девяностых годов. Представители творческой интеллигенции в целом – писатели, историки, публицисты – приняли на себя как долг поведать о людях, пострадавших в эпоху культа личности.

В результате в периодической печати появилось множество очерков, публицистических статей, крупных литературных произведений. В эти годы наша литература обогатилась такими крупными произведениями, как романы «Кровавый пятьдесят пятый» Г. Хусаинова, «Комбриг Муртазин» Я. Хамматова, повести «Полет орла» Р. Султангареева, «Нет путей, чтоб спастись» М. Ямалетдинова и др. Г. Шафиков, основываясь на известных фактах из жизни и творчества Х. Давлетшиной и собранных самостоятельно материалах, создал сценическое произведение «Хадия», посвященное судьбе этой писательницы.

Основу пьесы «Хадия» составляют реальные исторические события из жизни подвергшейся репрессиям писательницы, ее воспоминания, картины, взятые из повести «Айбика» и романа «Иргиз». Использование Г. Шафиковым авторского слова, сопровождающего действие пьесы от начала и до конца, дает основание обозначить это произведение как «драматическую повесть». Авторское слово выполняет не только функцию ремарок, но и, перемежаясь с монологами Хадии, воссоздает жестокую реальность лагерной жизни, передает полные драматизма размышления, переживания своей героини.

Драматург разделил жизнь героини на две части – настоящее и прошедшее – и для контрастного отображения каждой из них воспользовался адекватными стилевыми средствами. Исходя из идейно-эстетических особенностей каждой сцены, действие пьесы строится

на чередовании «светлого» и «темного» начал. Например, появление героини на сцене, погружение в размышления, встреча и разговор с Губаем идут в свете отрывков из повести и романа.

Сравнительное преобладание темного над светлым четко выделено в композиции произведения и свидетельствует о продолжающемся влиянии лагеря, лагерной жизни и порядков на судьбу героини. Об этом говорится уже в самых начальных ремарках. «На худощавую средних лет женщину падает свет. Это – Хадия. Внешне – слишком терпеливая, смирная. Однако уже вскоре мы замечаем, что каждая минута, каждая секунда ее жизни протекают очень напряженно. Единственное ее занятие – вышивать белое, как саван, платье. Руки, пальцы очень быстро движутся, взгляд полностью сосредоточен на вышивке. Губы шевелятся, но мы ничего не слышим – вокруг шум-гам; где-то слышен звук топора. Гомон женских голосов иногда вдруг прерывается сиплым мужским окриком: «Эй, ты, чего застыла-то?! Я тебя сейчас… Покажу, где раки зимуют!» И снова слышатся причитания, плач, крики, тут же в ответ гавкает собака. И снова орет вохровец: «Вторая группа – на стирку! Ни одной тряпки не оставлять! М-марш!» Описание, выполняющее функцию экспозиции, завершается следующими словами: «В ответ на собачий лай где-то далеко раздается протяжный волчий вой».

Описывая вышивающую белое платье в таких нечеловеческих условиях Хадию, которая погружена в глубокие раздумья, ждет кого-то, устремив свой взор вдаль, повторяет какие-то стихи, автор подчеркивает, что несмотря ни на что героиня его не утратила силы духа. Ремарка: «Голос охранника спугнул, смел некую т е м н о т у, окружившую женщину, ее взоры начинают искать с в е т л о г о, думы погружаются в глубины времени (Разрядка моя – *Р.А.*). Этот сон Хадии возвращает ее в дни молодости, к дням первого знакомства. Первым появился Губай. Только-только выйдя на свет, Губай тут же снова исчезает во тьме. Оставшаяся одна женщина подходит к краю сцены и начинает рассказывать зрителям о том, как она попала в ГУЛАГ».

Ей, только что принимавшей участие в съезде писателей страны, проходившем в одном из самых прекрасных дворцов столицы, встречавшейся со многими видными мастерами художественного слова, дискутировавшей с ними, радовавшейся выходу в свет на русском языке в Москве повести «Айбика», попасть в тяжелейшие условия лагеря было и странно, и жутко. И всю оставшуюся жизнь она будет искать

ответ на этот вопрос: «В чем причина того, что моя жизнь вдруг так переменилась и, как лодка, попавшая в водоворот, стала тонуть».

Не желавшая оставаться в рамках лагерной действительности, Хадия рассказывает успевшему уйти в тень Губаю трогательные истории. Ее легенда об одной женщине очень поучительна. В поезде, пока ехали, у этой женщины умер ребенок, задохнулся. И эта женщина говорит своим спутницам: «Быть может, это и к лучшему. Я-то ведь только ради него жить осталась. Мужа у меня на глазах расстреляли, а меня почему-то оставили. Сейчас я совсем одна…»

Случай в поезде не дает покоя Хадие даже после встречи с Губаем. Ее материнские чувства не могут смириться с этим: «О, господи, как вспомню этот случай в вагоне, так сразу в глазах темнеет… Ребенок у нее так тихо умер (пауза). А мой… (Снова пауза, в это время где-то вдалеке слышна колыбельная). Мой Булат всего-то два года пожил. Да, всего-то два годика. А для меня это все равно, что два дня. Даже наглядеться на него не успела. Даже накормить-напоить его молоком своим. Угас, не успев даже и разгореться как следует. Звездочка моя посреди черной ночи (пауза). А вслед за ним и сама я угасла. И я прижимала его к тельце к себе. У меня его отнять хотели, но я не дала. Всеми своими силами вцепилась я в него… Я даже и представить себе не могла, что его могут отнять у меня, унести, похоронить. Что на могиле его лишь маленький холмик будет возвышаться… Что никогда больше не увижу его лучистых глаз. Его светлого лица… Не помню, как его хоронили. Ничего я не помню…»

Во время встреч с мужем она не касается этих ужасных для них дней. Из всей своей жизни с Губаем она вспоминает только один момент. «Встреча с Губаем перевернула всю мою жизнь, – говорит она в одном из своих монологов. – Будучи коммунистом, никогда не посягала я на свои взгляды. Даже когда арестовали Губая, даже когда меня саму посадили в тюремный изолятор. На тринадцать месяцев. В камере на десять человек нас было сорок женщин. И все эти тринадцать месяцев я думала о какой-то чудовищной ошибке, о том, что товарищу Сталину и в голову, видимо, не приходит. Придет время, и все откроется, все вернется, верила я. Искренне верила…»

Как видим, конфликт пьесы основан не на столкновении персонажей, а на отношениях между человеком, его героизмом и общественно-политическими условиями, созданными одной личностью, тираном, стоящим у руля государства.

Представители власти в пьесе даже и не показаны, действуют лишь их тени. Обобщенные образы следователя и охранника с трудом распознаются во тьме. Их можно обнаружить, узнать только лишь по ревущим голосам. Деперсонализированность власти приводит Хадию к одной очень простой мысли: «Вы (следователь. – *Р.А.*) всего лишь исполнители чьей-то воли. Даже товарищ Сталин этого не знает…»

Допрос, проводившийся следователем, – самые тяжелые моменты в жизни героя, который не может найти ответ на мучающие его вопросы. На первый взгляд, этот процесс и не требует от нее каких-нибудь усилий. Она отвергает все облыжные обвинения против них: «Да, для детей он (Губай. – *Р.А.*) очень много делал. Для сирот, бездомных Детей… Вообще, для республики… (пауза). И вот его арестовали (пауза). Я пединститут в это время заканчивала. Однажды ректор на встрече со студентами так сказал… В вузе все еще продолжают учиться родственники, друзья, знакомые врагов народа. На следующий день я была исключена. А еще через несколько дней меня арестовали (пауза). Вот и все, что я знаю».

Однако, как только речь зашла о муже, не сумев сдержать чувств, героиня начинает рассказывать. Ее волнует, жив-здоров ли ее Губай. И даже в минуты эмоционального подъема она не теряет головы, отказывается ставить свою подпись под протоколом.

Допрос Хадии не просто внешняя канва событий. Чередование световых и других эффектов (свет, тьма, паузы) характеризуют состояние героини. Стойкость ее духа передают паузы. Во время допроса она после каждого ответа останавливается, анализирует сказанное, обдумывает, что будет говорить дальше. Цельность, законченность каждого высказывания свидетельствуют о таких ее качествах, как сознательность, терпеливость, в то же самое время для автора это один из способов, приемов показать напряженность ситуации.

Мотив спокойствия, уверенности наряду с выражением особенностей языка героини противопоставляется мотиву шума-гама, тьмы и тем самым дает возможность представить творческие приемы автора. Автор демонстрирует это в нескольких местах пьесы. Те моменты, когда героиня ничего не видит и не слышит, показывают периоды ее работы над романом «Иргиз».

Так, во время третьей, последней, встречи во сне с Губаем автор не ограничивается повествованием о некогда счастливой семье,

о муже и жене, представлявших себя прекрасными девушкой и юношей. Он останавливается и на вопросах творчества.

Хадия говорит мужу, то возникающему из тьмы, то снова в ней пропадающему, что она пишет роман и чтобы он поверил, читает ему куски из написанного. «Если бы я знал, то бросил бы писать и занимался бы только своей работой», – говорит ей Губай. И хотя его вопросы «ты сама это написала?», «с самого начала и до конца?» звучат несколько жестко, слыша их каждый раз, она радуется.

Узнав о смерти мужа и получив от него благословение на творчество, Хадия с головой уходит в работу, ничего не видит и не слышит. Единственный путь для нее из тьмы к свету – это работать, писать свой роман.

Автор показывает, что героиня вся светится, из глаз, из всего тела струится свет. Такая красота, возвышенность заставляют следователя тщательно выбирать слова, да и охранник вынужден быть поосторожнее.

Свет, исходящий из самой души героини, как и луч солнца, пробивающийся в пасмурные дни, освещает все стороны жизни героини в заточении, выражает доброту, стремление жить.

Написание романа «Иргиз» – кульминационная точка сюжета. Охранник, единственный свидетель того, с каким трудом она выполняла свою работу, как переживала, удивляется: «Такая терпеливая, работящая. Лишнего слова не скажет за весь день. Ну и зачем ей эти мучения? (пауза). Как только выпадет свободная минута, пишет и пишет. Да что она пишет? Уж не прошение ли? Но никогда и ничего не подавала».

Хадия добилась своего – к моменту выхода из лагеря первый вариант романа был написан. Для того чтобы показать героизм автора, сравнить не более легкую жизнь героев романа после революции с жизнью самого автора, Г. Шафиков специально включает в повествование отрывки из романа. В эпизодах, представляющих содержание романа, зритель снова встречается с героями этого произведения, заново переживает встречу с их думами-размышлениями, жизнью этих героев.

Освобождение из ГУЛАГа нисколько не облегчает жизни героини, даже не знающей, за что ее посадили. На свободе ее ждали неменьшие испытания и страдания. Трагическую судьбу своей героини автор показывает использованием приема окаймления композиции, т. е. снова возвращает нас как бы к той же ситуации, которая была в начале пьесы, в экспозиции. В финале Хадия снова окутана мраком.

О том, что нет никакой разницы между жизнью в лагере и за его оградой, старик-охранник говорит леденящими душу словами: «Эх, глупая ты, глупая! Работящая и … бабочка! Вернуться-то ты вернулась, а толку-то? Сюда ты стремилась всей своей душой! Ну и где он этот твой светлый и прекрасный мир? И что? Все эти годы ты сюда стремилась? Если бы ты у нас там осталась. Там, по крайней мере, и накормят, и спать уложат. Там было и кому приглядывать за тобой. А родственники, писатели-соратники?»

Увидев, что никто ни видеть, ни слышать ее не хочет, Хадия кому-то протягивает свою рукопись. Но никто не берет. Это же самое повторяется, когда она обращается к зрителям. Пьеса завершается немой сценой.

Публицистическое осмысление трагического жизненного материала, построение сюжета вокруг одного героя, компромиссное использование элементов драмы и эпоса позволило Г. Шафикову создать монодраму, или иначе – драматическую повесть.

В драме Н. Асанбаева «Миляш-Миляуша» проблема истины раскрывается через отношение персонажей к родной стране, любви, исповедуемым ими самими идеям, выполняемой работе.

Каждый из персонажей драмы подходит к относящемуся к нему вопросу с точки зрения истины. В одни времена истина представляла собой нравственную ценность, в другие же была прямо противоположна по своему содержанию, т. е. ложная истина отражает драматизм персонажей эпохи культа личности и, входя в противоречие друг с другом, создает конфликт пьесы.

В пьесе ведущее место отводится проблеме любви и истины. Вроде бы и нет ничего в том, что Миляуша ждет своего любимого, который и через четыре года после войны не вернулся. А когда люди пытаются заговорить с ней об Иншаре, она резко обрывает: «Пропал без вести еще не означает, что он умер!..»

Надежды Миляуши сбылись: Иншар вернулся домой. Парень и девушка, которые и представить себе не могли, как можно жить друг без друга, в тот же день договорились пожениться. Но Карима, мать Миляуши, не одобряет желание дочери выйти замуж за Иншара. Она считает предательством Родины то, что будущий зять попал в плен, и это никогда не прощали и не простят.

Миляуша говорит своей матери, которая работала в райкоме партии секретарем по идеологии, что, наоборот, надо не отдалять, а при-

близить Иншара к себе. Иншар тоже воспринимает слова Каримы как унижение, высказывает обиду, что никто даже и не поинтересовался, как, в каком состоянии он попал в плен.

Парень с девушкой так и не смогли получить благословения у Каримы. Мать девушки твердо сказала «Нет!». Карима, которая когда-то, жалея свою дочь, говаривала «уж очень сильно любили они друг друга», «если уж и такой парень пропадет, кто же на земле-то останется», теперь жестко, строго официально заявила: «Я не собираюсь, дочь моя, быть виновной перед партией из-за этого человека!»

Не имея возможности доказать, что, даже попав в плен, он не предал Родину, Иншар решает устроиться учителем в школу, храня верность профессии, которую выбрал еще до войны. Однако и тут его ждут непредвиденные трудности, искусственно создаваемые преграды. У тебя сейчас нет никакого права преподавать историю, говорят ему, теперь тебе надо снова поступать в институт, на другой факультет, снова получить диплом и… дают уроки физкультуры.

Страдая и мучаясь из-за всего этого даже больше, чем муж, Миляуша смогла раскрыть все козни директора школы, обвинила его в мещанстве, смогла доказать, что он обманом избежал призыва на фронт. Однако разговор с директором не проходит для Иншара бесследно: его лишают работы. Иншар глубоко переживает очередную несправедливость. Он готов даже поехать и поступить в сельскохозяйственный институт, стать ветеринарным врачом: «Животные лучше людей, их нельзя сделать врагами народа!.. Вот в сельхозинститут могут принять… А вы вот, какой совет могли бы дать?»

А мать Иншара рекомендует сыну поехать и поступить на завод, поскольку «рабочие – люди порядочные, с удовольствием будешь работать!», «там и в радости поддержат, и в горе не бросят».

Миляуша все невзгоды, выпавшие на долю ее мужа, все притеснения по отношению к нему стремится объяснить какой-то случайностью, недопониманием, надеется, что все еще может повернуться к лучшему. Она считает, что надо написать письмо самому Сталину, все объяснить. И даже вердикт Иншара относительно Сталина не помогает ей избавиться от наивного понимания происходящего: «Душа моя! Без его участия в стране вообще ничего не делается. Ты же учитель истории, знаешь, что диктаторы ради сохранения своей власти на какие только преступления не шли, кого только не уничтожали. Чего только не делал Иван Грозный, чтобы сохранить свою власть.

Юлий Цезарь весь Сенат уничтожил. Наполеон разгромил Конвент. А Гитлер? И наш вождь разве не этим же путем идет?»

«Руки» диктатора доходят и до Иншара с Миляушей. Донос директора школы ускоряет гибель Иншара: приклеив ярлык врага народа, его снова арестовывают. После ареста мужа Миляуша чувствует отчуждение коллег, которые начинают сторониться ее. И только лишь свекровь, находящаяся в одной с ней ситуации, понимает ее положение, они вместе переживают это горе, не теряют надежды на возвращение Иншара. Мать Миляуши, которая прекрасно знает, что дочь никогда не отречется от своего мужа, услышала от нее неожиданную весть: «У меня будет ребенок. Мы втроем будет ждать возвращения его отца!»

Карима хочет спокойно относиться к положению дочери. Однако и над ней начинают сгущаться тучи. Она защищает талантливого журналиста Мухтара Яппарова от обвинений на заседании бюро райкома партии, собранному по поводу ошибки в газете (в слове «Сталинград» была пропущена буква «р»). Теперь она должна писать объяснительную в обком партии за проявленную, как выразился секретарь райкома, «политическую слепоту» — взяла под свое теплое крылышко Иншара Диярова.

Карима думает, как найти выход из создавшегося положения. Рассказывает дочери, что есть только одна, последняя возможность. Для этого, во имя будущего ребенка, во имя своей матери, она должна отказаться от своего мужа, обратиться с этим заявлением к властям.

Миляуша отказывается от этого предложения, говорит, что это совершенно немыслимо для нее. Наоборот, распалившись, узнав, где находится ее муж, начинает говорить, что поедет к нему, устроится на работу там. Если его близкие будут рядом с ним, думает она, Иншару это придаст сил. Она так обращается к своему ребенку: «Миленький мой! Люди рождаются, чтобы быть счастливыми. Потому что каждая мать желает своему ребенку счастья. И я тоже желаю тебе счастья! Если будет у тебя счастье, то и жизнь будет удачной, сынок! Пока еще на земле слишком много несправедливости. Люди когда-нибудь избавятся от нее. Когда ты будешь жить, наших трудностей, может быть, тебе не придется испытать…»

Однако Карима не хочет отказываться от своей затеи. Старается заставить ее подписать заранее подготовленное письмо. И когда у нее ничего не выходит, решает написать от имени обеих письмо. В гневе,

не сдерживая себя, Карима, когда дочь попросила не вмешиваться в ее судьбу, кричит: «Не вмешивайся! Моя единственная цель – служить партии! А тот, кто против партии, *независимо от того, кто это* (Курсив мой. – *Р.А.*), мой враг!..»

И тем не менее Миляуша не обижается на мать, даже когда та заявляет, что отказывается от дочери. Поначалу она думала, что мать не такой человек, она не будет говорить не подумавши, значит, ее довели до такого состояния. А в другой раз она заявляет: «Я не обижаюсь не тебя. А у меня самой нет другого выхода, я уже сделала свой выбор…»

Какими бы острыми, напряженными ни были отношения между Миляушей и Каримой, к каким бы результатам ни приводили, это не конфликт принципов, здесь нет каких-либо оснований для этого. Миляуша, в отличие от Иншара, не делает никаких выводов в отношении страны, истории, не занимается какой-либо значимой общественной работой, она всего лишь хочет спасти своего мужа. Исходя из идейно-эстетического содержания образа Миляуши, различия во взглядах матери и дочери сводятся, в конечном счете, только лишь к противоречиям в нравственном плане.

Вся деятельность Каримы основана только на ее политических воззрениях. Секретарь райкома в экстремальной ситуации, возникшей при рассмотрении «дела Иншара Диярова», переживает психологическую метаморфозу. Только что заявлявшая «Я – мать!», Карима через некоторое время отказывается от собственной дочери. Вернувшийся из плена Иншар так и остается для нее врагом народа.

Позиция Каримы основывается на выдвинутой Сталиным теории, что чем выше достижения социализма, тем сильнее сопротивление врагов. О том, что это именно так, она и заявляет Миляуше: «Классовая борьба продолжается, вражеские элементы еще не до конца уничтожены, снова начинают голову поднимать… Бывшие в плену тоже недалеко от них ушли…»

Миляуша хоть и остается без поддержки матери, не испытывает недостатка в помощи со стороны других людей. Например, Мухтар, который был влюблен в Миляушу, высоко оценивает ее верность Иншару и прилагает все силы, чтобы спасти его. Он отыскивает газетные материалы, подтверждающие, что Иншар в плену был антифашистом.

Однако сведения, представленные в соответствующие органы, никак не могут повлиять на положительный исход «дела Иншара».

Мухтара и самого арестовывают по обвинению в сотрудничестве с буржуазными газетами.

Миляуша, уже успевшая понять, что и «последнее средство» никак не может помочь спасти Иншара, выходит из себя от гнева, узнав, что мать от ее имени отправила письмо с покаянием. Когда следователь сообщает ей, что мужу доложили о содержании письма, она кончает жизнь самоубийством.

Именно таким образом она находит ответы на все мучившие ее вопросы. В отличие от матери она не испытывает угрызений совести (об этом говорится в эпилоге). И то, что Миляуша умерла, и то, что Карима осталась жить – основной нравственный итог развития драматического действия. Этот итог – безысходность судьбы людей как оставшихся верными идеалам добра и справедливости, так и добровольно, по-рабски служивших системе.

Герои всех рассмотренных выше произведений, их активное отношение к глобальным и текущим социально-общественным событиям отразили не только их личную драму, но и драматическую, а подчас и трагическую историю страны, народа.

В героях этих произведений, в их отношении к различным событиям, в их думах и размышлениях, чувствах и переживаниях воплотилась народная психология, народные идеалы. Достаточно условно, конечно же, но такие произведения можно назвать «народной драмой».

На основе приведенных примеров можно отметить, что писатели, не ограничивая описание исторического процесса узкими рамками конкретного контекста, поставив во главу угла отражение духовной эволюции той или иной исторической личности, воплотившей в себе наиболее существенные черты национального характера, психологии, духа, оценивая все происходившее с позиций современности, способствовали появлению в башкирской драматургии социально-политических, героических, а также социально-нравственных жанровых разновидностей драмы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТИПЫ КОНФЛИКТА И МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

Наряду с художественным воплощением исторически значимых событий в жизни страны и народа, башкирская драматургия конца 70-х годов стремилась к отображению актуальных проблем бытия. С появлением таких произведений, как трагедия «Не бросай огонь, Прометей!», политический памфлет «Коня Диктатору!» и грустная комедия «Пеший Махмут» М. Карима, трагикомедии «Дуга с колокольчиком» Н. Наджми, «Не затмевайте души сомнениями» И. Абдуллина, драмы «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, «Матери ждут сыновей» и «Жизнь не дается дважды» А. Мирзагитова, «Зайтунгуль» и «Белая сирень» Н. Асанбаева вновь оживилась жизнь театров и повысился интерес зрителей к искусству сцены. Проблемы, поставленные в произведениях, вызвали оживленные споры, обмен мнениями, стали источником дискуссий у представителей различных социальных слоев и профессий.

2.1. Жанровые формы драмы

Психологическая драма

В последние годы психологическая драма заняла в башкирской литературе весьма значительное место. Развитие этого жанра «большей частью связано с морально-этическими темами, нравственными проблемами, сложными отношениями между людьми» (42, 167).

Первыми образцами психологической драмы в башкирской литературе были пьесы «Дружба и любовь» и «Дочь степей» С. Мифтахова, «Карлугас» Б. Бикбая, «Тансулпан» К. Даяна. Авторы этих произведений не ограничивались описанием быта, а, опираясь на поэтику фольклорных произведений, воссоздавая героический пафос времени, стремились к широким социальным обобщениям,

выявлению характерных черт персонажей с использованием приемов психологического анализа.

Обращение к психологизму – характерная черта произведений того времени. На основе анализа таких произведений, как «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Глубокая разведка» А. Крона, «Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова, исследователь приходит к такому выводу: «При всей своей непохожести они объединяются тем, что авторы, избрав психологический метод анализа человеческих страстей, отходили от камерных сюжетов к широким обобщениям, связывали судьбы своих героев с судьбою страны, народа» (69, 350–351).

Более полному пониманию проблем дня и художественному воплощению способствует использование важнейшей особенности реалистической драмы – той своеобразной двуплановости действия, которая «развивается в плане личных взаимоотношений персонажей и в плане отношений каждого из них к общим жизненным и общественным проблемам, возникающим в связи с бурным натиском новых исторических сил, образ которых, в тех или иных формах, обязательно присутствует в литературе XX века» (41, 64).

Основным свойством психологической драмы является стремление к изображению персонажей в сложных связях и отношениях, к раскрытию внутреннего мира 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, «облегчение» и снижение роли фабулы. И, тем не менее, как уже было отмечено выше, двуплановость действия, изображение системы сложных взаимоотношений между людьми, человеком и обществом давались драматургам отнюдь не легко.

Традиции психологической драмы в башкирской литературе были развиты в дальнейшем М. Каримом. Его пьесы отличает «социально-обоснованный психологизм» (А. Афиногенов). В них четко прослеживается не то что воздействие, но и прямое влияние социально-исторических условий на человека. Как отметила критика, в пьесе «Неспетая песня» прозвучало «еще не сказанное слово, еще не поставленная никем проблема» (7, 209), «драма предстала в виде

социально-психологической» (17, 197). А его пьесу «Страна Айгуль» можно охарактеризовать как лирико-психологическую драму, учитывая такие ее черты, как утонченная поэтичность и психологизм.

В настоящее время возможности психологической драмы стали еще шире: в центре этих произведений находятся герои, способные решать сложные проблемы современности, нести глубокие философские идеи. Характерными в этом плане выглядят драмы И. Юмагулова «Сквозь потери» и «Журавли возвращаются». Героями этих произведений стали наши современники, наши соплеменники. Автор испытывает их в самых разных жизненных обстоятельствах, которые могут оказать влияние на их жизнь, судьбу, на принятие тех или иных решений, исследует возникающие при этом их мысли и чувства.

В соответствии с особенностями характеров героев конфликт в произведениях И. Юмагулова, на первый взгляд, представляется решенным. Однако неожиданная постановка проблемы, оригинальное ее развитие никого не оставляет равнодушным, заставляет задуматься и в подлинном смысле этого слова пережить катарсис. Герой драмы «Сквозь потери» Саяр – оптимист, максималист по своему духовно-нравственному потенциалу. Он тяжело переживает уход жены. Однако не падает духом, продолжает заниматься творчеством. Душевные переживания пробудили в нем новые темы, оригинальные идеи. И самое главное – он и сам радуется вновь обретенным надеждам.

На наш взгляд, причина ухода Назгуль от Саяра напрямую связана с такими вопросами, как творчество и быт, талант и зависть и их влияния на жизнь и судьбу этих людей. Тяжелые жилищные условия приводят Назгуль к кризису и на работе. Из-за происков завистников ее лишают главных ролей, стараются не замечать ее таланта. Назгуль вынуждена уйти из театра и переживает тяжелую депрессию. Обещания мужем лучшего будущего ее также не могут успокоить, и она подпадает под влияние людей, которые только и ждали своего часа, чтобы воспользоваться в своих целях ее красотой и талантом. И она погружается в «счастливую», «в достатке» жизнь, увлекшись одним из таких людей.

Все свои переживания, мечты, идеалы Саяр воплотил в удивительных полотнах, впоследствии выставленных на его персональной выставке и вызвавших восторг зрителей. В центре всего – образ Назгуль. Например, полотно «Мальчик» оказало на его жену особенно сильное воздействие. Идею этой картины художник связывает с воспоминаниями детства и объясняет следующим образом:

«Во время ледохода разводим на льдине костер и пускаем ее плыть дальше. И смотрим, чей костер будет гореть дольше всех!.. А если у кого потух, тот выбывает».

Подарив эту картину Назгуль, Саяр спасает талантливую актрису, измученную жизненными невзгодами, от творческого застоя, от профессиональной деградации. Искусство Саяра помогло Назгуль преодолеть душевную опустошенность и послужило толчком к метаморфозе. Назгуль, выступавшая в роли Нины Заречной и читавшая ее монолог, теперь уже на основе личного опыта и переживаний произносит свой монолог: «Выступаем ли на сцене, пишем ли, самое главное – не блистать, не сверкать… Самое главное – терпение, умение преодолеть самого себя, принять свою судьбу, вера. И я верю, во имя творчества, во имя сцены, что можно перенести все трудности. Сейчас я ничего не боюсь. Я актриса, я – актриса!..»[1] .

Саяра спасает преданность своему делу, целеустремленность. Даже получив после выставки известность, он не изменился: продолжает творить и живет надеждой на возвращение жены, полностью простив ее. Назгуль, напротив, не может простить себя, хотя и знает, что Саяр любит ее: «Может быть, ты действительно простил меня. Только вот я сама себя простить не могу. Поскольку сейчас во мне есть «я», которое увидел ты. Она намного выше, честнее и чище меня! И это мое «я» ничего себе не прощает. Если я потеряю это свое «я», я и тебя навсегда потеряю… А тебя я не хочу терять…»

Каждый шаг, каждая минута этих двух людей, которые любят друг друга, но не могут быть вместе, переданы с глубоким драматизмом и окрашены подлинным психологизмом. Конфликт пьесы определяется не только столкновением индивидуальных характеров мужа и жены, но и особенностями восприятия жизни и степенью ее понимания и осмысления.

Использование черт предания, легенды, неожиданный финал пьесы, выводы, к которым герои приходят в результате напряженных размышлений, – все это оказывает на зрителей небывалое воздействие, служит уроком нравственного осмысления жизни.

В драме «Журавли возвращаются» Рахим, как и Назгуль, возвращается к любимой профессии. Но этот шаг еще не дает ему душевного ус-

[1] Произведения, не изданные на русском языке, приводятся в подстрочном переводе автора данной работы

покоения. Наоборот, только усиливает и усложняет семейные проблемы, в особенности отношения с женой. Рахиму тяжело дается перемещение из директорского кресла на работу конструктора. К этому решению он пришел после долгих и мучительных размышлений и переживаний. Что ни говори, большую часть жизни он посвятил производству, всю энергию молодости потратил на организаторскую и руководящую деятельность, заслужил уважение коллектива. Вышестоящие инстанции также не сразу соглашаются отпустить его. Рахим спокойно пытается объяснить причины такого решения своей жене Майсаре.

Однако Майсара воспринимает поступок мужа как насмешку и начинает всячески его упрекать. Дескать, Рахим сам виноват в том, что его мечты, идеалы юности рухнули. Якобы жизнь ее самой прошла на кухне, она воспитывала детей, принимала гостей, думать о чем-то другом у нее даже и времени не было. И Рахим не остается без ответа. В словах его скрытый подтекст: «Если уж твое нынешнее состояние вызывает обиду и досаду, то не я один виноват в этом. Дело – и в тебе самой. А я не переменю своего решения!»

Этот разговор между Рахимом и Майсарой отнюдь не обычная перепалка. Это столкновение двух позиций в вопросе о месте человека в жизни, его духовно-нравственной сути, и он раскрывает суть возникшего конфликта. Выяснение отношений с Майсарой усиливает драматизм внутреннего состояния Рахима. Оно определяется тем, что Рахим в молодости допускает ошибку – женится на нечестной девушке Майсаре.

Мещанское отношение к жизни, эгоистический подход к окружающим чужды для героев И. Юмагулова, это достойные люди. Как и Саяр, Рахим не собирается мстить своей жене, вымещать на ней свои обиды. Он не может согласиться с тем, что она слишком скупа на любовь, вместо того чтобы жить, приноравливаясь к обстоятельствам, он предпочел бы, чтобы отношения между мужем и женой были открытыми, бесхитростными, объединенными общей целью.

Суть драмы Рахима в том, что незаметно для себя он погрузился в мещанское благополучие, жизнь свою провел с нелюбимой женщиной. Он и сейчас мог бы, как и многие другие, продолжать жить в привычных условиях. И никто бы его не осудил за это. Однако сам Рахим во всем случившемся, в том, что цели в жизни у них с Майсарой оказались разные, винит только себя самого. Наивысшее проявление переживаний и чувств Рахима переданы в сцене откровенного разговора с детьми. С одной стороны, он говорит, что «совершает одно из самых страшных

преступлений – хочет оставить своих детей сиротами». С другой же – «Остаток жизни хочу прожить так, как сам того хочу».

Как бы ни было это горько, но Рахим здесь и не пытается оправдываться перед своими детьми, а стремится быть искренним и честным. Почему никто и не отрицает и не отвергает его желаний и стремлений. И лишь слова Майсары, которая когда-то изменила мужу, – «мне нужна твоя поддержка» – звучат несколько горестно.

Само название пьесы – «Журавли возвращаются» – полно глубокого метафорического смысла. Как журавли каждую весну возвращаются в родные места, так и для Рахима его поступок это возвращение к себе самому, реализация его желаний и дум. По народному поверью, журавлиная песнь подчеркивает целостность человеческой жизни. «Люди должны ответственно подходить к начертанию линии жизни» – в этих словах Рахима, выраженных в афористически краткой и емкой форме, заключена главная идея произведения.

Цели и надежды Рахима встречают противодействие со стороны, и это возводит его переживания на высшую ступень. Все же Рахим нашел в себе силы взглянуть на всю свою жизнь критически, переосмыслить свои прегрешения против жизненных идеалов. Этим он остается в памяти и сердце зрителей человеком, со всеми своими привычками, со всем драматизмом своего характера, судьбы.

Н. Асанбаев в одной из своих статей писал так: «…в период написания пьесы «Зайтунгуль» одной из своих задач я поставил создание национальных характеров. И постарался отразить в образе Зайтунгуль такие замечательные свойства, которые наиболее характерны для башкирских и татарских женщин, – преданность своему народу, верность в любви, умение простить любимому человеку его прегрешения и недостатки, бесхитростность, трудолюбие» (1, 6).

Слудет заметить, переживания Зайтунгуль, ее постоянное психологическое напряжение, в котором она пребывает, помогают выявить многие черты в характере героини пьесы. Самое главное, Зайтунгуль – женщина совестливая и всецело преданная своему мужу. Она прекрасно понимает, что создание семьи, воспитание детей очень ответственное дело, и оно невозможно без терпеливого отношения супругов друг к другу, без прочной нравственной базы. И поэтому измену мужа, кажется, не сможет простить: «Сделал нас посмешищем перед всем аулом. Не только меня, но и отца моего и всю родню нашу! Горе тебе! Горе!»

У Зайтунгуль есть все основания так говорить: ее отец Гайфулла долго размышлял перед тем, как выдать дочь свою за Айбулата. Старик Гайфулла не очень-то и доверял ему, сверх меры известному своими проделками, отвергал все его попытки сосватать дочь за себя. «Видишь ли, сынок, – говорил он, – если бы у меня было десять дочерей, одну я, может быть, и принес бы тебе в жертву, а ведь она у меня одна-единственная!»

Однако Айбулат тоже не сдается. Как-то во время покоса задел-таки старика за живое, да еще перед всеми. Тот вынужден был принять вызов и согласиться на соревнование. Богатырь-парень, поджидавший удобного случая, выиграл, конечно же, и приобрел жену. К несчастью, радость Зайтунгуль была недолгой. Незадолго до рождения ребенка Айбулат провел ночь с другой девушкой, и Зайтунгуль не пустила его в дом, выгнала. В один миг рухнуло все, что так счастливо начиналось. Однако Зайтунгуль, любящая своего мужа, не думает, что тот полностью потерял себя, не теряет надежды на его исправление. Когда Айбулат, совершив преступление, попадает за тюремную решетку, она и тогда не меняет к нему своего отношения. Она чувствует вину за те несчастья, что обрушились на них, переживает за них вместе с мужем, хотя его нет рядом. Особенно тяжело ей то, что когда другие женщины провожают своих мужей на фронт, она вынуждена провожать своего мужа на место заключения. И даже здесь она проявляет свое великодушие и благородство: обещает ждать его и просит, чтобы свою вину он искупил кровью, отправившись на фронт.

Зайтунгуль отнюдь не рабыня судьбы. Верность своей любви для нее как призыв к ответственности, как переживание за судьбу страны. Желание скорейшей победы над врагом заставляет ее забыть о бедах мужа и обидах на него. Ее волнуют не только личные проблемы, смысл ее жизни определяют проявившиеся в экстремальных условиях социальные мотивы. Под их воздействием воспринимает как свой обязательный долг необходимость реабилитировать мужа перед односельчанами, отправить его на фронт и дождаться его возвращения.

Свою борьбу Зайтунгуль начинает со сломанного Айбулатом трактора. Несмотря на то, что у нее есть ребенок, она днями-ночами пропадает на колхозной кузнице. И все время думает, помнит об Айбулате. Женщины, работающие рядом, тоже не дают забыть о муже. Как только речь заходит о делах на фронте, они и Айбулата вспомнят, кто-то сочувствует Зайтунгуль, а кто-то не поленится и ехидно

заметить: «с жиру бесился», «пусть научат теперь его уму-разуму». Зайтунгуль не может оставить такое без внимания: «Все еще Айбулата обвиняете. Пора бы уж и забыть. Не надо быть такими злопамятными, это не в правилах нашего народа!»

Даже оставшись одна, Зайтунгуль не предается унынию: «Казалось, что если налажу трактор, то у Айбулата тоже все наладится. Если его злодеяния исправлю, то и вину ему простят, быть может. И он бы с чистой совестью отправился на фронт, а, одолев врага, вернулся бы со всеми вместе к сыну, к своей Зайтунгуль. Пусть будет так, господи!»

Через некоторое время, когда Айбулат отправился на фронт, люди постепенно перестали вспоминать о нем, и Зайтунгуль все реже слышала едкие намеки. Но душа ее все еще не могла успокоиться. Несмотря на призывы подруг перестать возиться с железом, лучше попытаться себя для мужа сохранить, она продолжала работать и к началу сева отремонтировала-таки сломанную машину. А секретарю райкома, который попытался прогнать ее из мастерской, с гордостью заявила: «Назло и вам и председателю собрала, вот!»

Однако с окончанием войны измученной душе Зайтунгуль нет покоя. Попавший в штрафбат, муж ее не может, как другие, вернуться домой, в родные края, что ставит ее перед новыми, доселе небывалыми испытаниями. До этого автор ограничивался только ремарками, чтобы передать душевное состояние своей героини, сейчас ей самой «предоставляет» слово. Героиня сама открыто выражает свои чувства и мысли: «Я тоже человек!.. Всю свою жизнь считалась замужней женщиной, а жила без мужа. Ведь у меня же есть право жить по-человечески?!» Невозможность жить рядом с мужем, вернувшимся с фронта, заставляет ее тяжело переживать, впервые она начала сомневаться в себе: «Всю свою жизнь я отвергала любовь человека, который ради меня был готов на все! Разве Самат был бы плохим мужем?!»

Раздвоенность, сомнения, которым предалась Зайтунгуль, нисколько не снижают и не отрицают гордости и верности, а наоборот, придают ее образу необходимую жизненность и убедительность, приближают к зрителю, вызывают его сочувствие. Всю свою жизнь она прожила в напряжении, как сжатая пружина, и та мягкость, проявление обычных человеческих чувств – свидетельство подведения жизненных итогов, «наступления осени».

Сейчас ее больше всего волнует будущее сына. И хотя муж вернулся, стал перед ней на колени, но нет радости в ее сердце, нет прежних чувств.

В пьесе «Дикие гуси» Р. Сафина речь идет о необычной судьбе нескольких людей. Своеобразие финала пьесы, особенности приемов обобщения делают ее поистине народной драмой. Все герои пьесы характеризуются возвышенностью чувств и дум, живут светлыми надеждами. И в то же самое время все они испытывают душевные муки. Бибигуль постоянно живет, что называется, меж двух огней, а это заставляет и Аптряя (Абдрахима), и Камар, и даже ее собственную дочь Альфию жить в состоянии постоянного напряжения и какого-то сожаления. Однако все они находят в себе силы, чтобы жить, надеяться, верить в возможность чуда. Даже если и сталкиваются со злом, не очень-то и внимания обращают. Некоторые даже считают, что семья Аптряя более или менее счастливая, поскольку никто не знает, что Бибигуль всю свою жизнь любила не Аптряя, только Байбулата и, отправляясь якобы на курорт, на самом деле ездила на его могилу.

И спокойная, тихая жизнь этой семьи, дружелюбные отношения героев друг к другу вдруг совершенно неожиданно нарушаются Альфией. Она случайно находит в сундуке последнее письмо своего отца, и Бибигуль вынуждена открыть ей все свои тайны и секреты.

Эта сцена – кульминационная для всей пьесы. А финал всей драмы – смерть Аптряя. Трагичность финала обусловлена символическим образом Дикого Гуся, а не столкновениями героев пьесы. Образ Дикого Гуся написан автором с подлинным лиризмом, поэтическим изяществом. Он придает событиям пьесы духовную возвышенность, пронизывает ее романтическим пафосом. Дикие гуси пробуждают у каждого из героев пьесы значимые только для него ассоциации, символизируют драматизм их судеб. Для Бибигуль дикий гусь – самое ценное, что есть в мире, поскольку они напоминают ей о Байбулате. «Я вернусь к тебе диким гусем», – сказал он, уходя на фронт. Ямал радуется прилету диких гусей, говорит: «Не прогоняй, Камар-апай, гусей, надо приветствовать их». Она всю жизнь мечтает, что у нее будет ребенок, и для нее дикие гуси – вестники счастья, чуда. А для Камар, наоборот, они лишь знак беды и горя, поскольку перед войной они тоже летали над их домом. Унесли ее двух сыновей, оставили их лежать в чужих краях, в чужой земле.

Значение, которое играет символический образ Дикого Гуся, становится особенно понятным из сцены у Чудесного озера. Эта часть пьесы характеризуется стилевой близостью к жанру легенды, и герои приобретают романтические черты. Монолог-повествование Байбулата о секрете Чудесного озера, ставший легендой, делает этот образ еще чудеснее и символичнее. Некогда, говорят, заблудившийся и отставший от своей стаи дикий гусь увидел на берегах Чудесного озера красивую девушку. Он опустился на землю и превратился в человека, который и стал дедушкой Байбулата. А сейчас у берегов этого озера любящие друг друга Бибигуль и Байбулат.

Б и б и г у л ь. Кийгак-кийгак, тебе я что сказала?

Б а й б у л а т. Сказала, что есть крылья у меня,

И окрылила ты меня.

Картину свадьбы драматург описал в буквальном смысле слова волшебными красками. В синем небе реют волшебные птицы, а Бибигуль и Байбулат парят в этом волшебном мире. «Смотрите! Дикие гуси! Они летят поздравить нас!» – восклицает Бибигуль. Влюбленные отпивают воды из источника любви. В последующих сценах реалистические образы также перемежаются с символическими образами, и следует отметить, что данный прием использован очень естественно и органично. В дальнейшем, когда на берег Чудесного озера приходят Альфия и Хайдар, представители молодого поколения, они также встречают диких гусей.

Внутренний мир героев, описание их чувств, переживаний показаны драматургом тонко, с поэтическим мастерством. Герои живут богатой и сложной духовной жизнью. Например, Аптряй. Это человек высоких нравственных принципов, тонкой душевной организации и вместе с тем чрезвычайно скромный. Все его несчастья и беды оттого, что он любит Бибигуль. Возвратившуюся с курорта жену он встречает с искренней радостью.

А п т р я й. Ну-ка, женушка, расскажи, как съездила.

Б и б и г у л ь. Как холодно дома.

А п т р я й. Видишь ли, тебя нет, и тепла в доме нет.

Б и б и г у л ь. Совсем печь не разжигал, что ли?..

Аптряй всегда доброжелателен к Бибигуль, никогда ни словом, ни делом не обидит ее: «Знаешь, когда тебя нет, грустно как-то, неуютно в доме. Тогда в зимнем лесу теплее, чем дома. В лесу-то каждое дерево меня знает, сама знаешь. С ними-то кашу варить можно,

хе-хе! Радуешься ли, горюешь ли, знай себе, рассказывай им, они-то умеют слушать. (Еще больше воодушевляясь.) Люди, правда, смеются, дескать, его лесной дух заколдовал. Пусть смеются, мне все равно. Есть ведь и такие, кто, забыв свои земные дела, думают о космосе. Слов нет, пусть думают, время нынче такое. Однако у каждого должен быть свой космос, понятно? А лес – это не только мой космос…» И здесь же автор дает такую ремарку: «Опомнившись, что лишнего наговорил, заметив, что Бибигуль сидит, погруженная в свои думы, замолчал и аккуратно так, тихонько спрашивает: «Бибигуль! Устала ты очень, может, приляжешь, отдохнешь?»

Образ Аптряя несет значительную философскую и психологическую нагрузку. Местами он походит на Тулякая из «Затейника» самого же Р. Сафина. Как и Тулякай, он также призывает к сохранению, защите красоты, чистоты, здоровья, непорочности. «Красота, – восклицает Аптряй, возмущаясь несправедливостью и равнодушием, царящими вокруг, – основа мира, а ее топором рубят, вот что затемняет душу человеческую! Сами не понимают, что гасят звезды… Не понимает человек себя, сам себя не понимает».

Но сохранить красоту Аптряю не удалось. Ружье, висящее на стене, выстрелило. Кукушка Вали подстрелил дикого гуся. Эта сцена имеет символический смысл. Бибигуль лишается последней надежды: значит, обещавший вернуться диким гусем, Байбулат останется только в памяти. Узнав о том, что Бибигуль ждала Байбулата, Аптряй умирает от разрыва сердца.

То, что Бибигуль всю жизнь ждала любимого человека, разъясняет многие вопросы. Например, обвинения Альфии матери в том, что она свою жизнь прожила без любви, оказываются беспочвенными. После войны перед Бибигуль встала нравственная дилемма, она, как могла, решила ее, и так объяснила свое решение: «Есть ожидание, и есть забвение. А я не ожидаю и не забываю. Я подчинилась требованию жизни. Встретила хорошего человека (Абдрахима. – *Р.А.*) и снова замуж вышла. Права ли я была? Вот и мучаюсь поэтому, уж сколько лет, так как не могу ответить на этот вопрос». В ее словах раскрывается ее истинная суть, вся трагедия ее жизни. Для Бибигуль и через двадцать лет нет различия между памятью, воспоминанием и реальностью. Поскольку она живет верой в слова Байбулата, они стали для нее нравственным законом: «Бибигуль, жизнь так устроена: женщина должна уметь ждать, мужчина должен уметь возвращаться».

Бибигуль пытается объяснить свое положение, свою жизнь меж двух огней тому солдату, что принес последнюю весточку от Байбулата: «Скажи-ка ты мне, солдат, зачем ты двадцать лет назад пришел ко мне? Если бы тогда не нашел ты меня, я бы и не верила в смерть Байбулата. И в судьбе моей, быть может, и не было бы никаких изменений».

Никто не осуждает Бибигуль. Ни дочь, ни Аптряй, ни даже Байбулат.

Б и б и г у л ь. Байбулат! Я ведь виновата перед тобой.

Б а й б у л а т. В чем?

Б и б и г у л ь. Я замуж вышла.

Б а й б у л а т: За кого?

Б и б и г у л ь. За Аптряя.

Б а й б у л а т. Не переживай, Бибигуль! Я тебе не судья. Ты сумела избрать себе мужа.

Б и б и г у л ь. Спасибо тебе, Байбулат!

Б а й б у л а т. Прощай, Бибигуль!..

Каждую весну возвращаются дикие гуси, и каждую весну повторяется этот разговор, напоминая Бибигуль о ее Байбулате.

В пьесах Р. Сафина иногда встречаются такие сцены, когда персонажи остервенело, с надрывом пляшут. В драме «Янбика», например, «пляска чертей» исполняется для выражения недовольства, несогласия с бесхозяйственностью председателя колхоза. В пьесе «Свояченица Газиза» Харис, несмотря на больную ногу, выплясывает с друзьями, а Кильдибай еще и подзадоривает его: «Ну, давай, еще наддай, Харис!» Своей пляской он выражает не столько радость от встречи с друзьями, сколько недовольство жизнью. В «Диких гусях» тоже Бибигуль и Альфия вдруг кидаются в пляску. Автор отмечает в ремарке: «Бибигуль смотрит на дочь, как в зеркало своей юности, затуманившимися глазами. Вот и Альфия заставила мать пуститься в пляску. В этот миг кажется, что на сцене не дочь и мать, а две Бибигуль, старая и молодая. Разница в том, что молодая пляшет, смеясь, а старая – плача».

Пляска эта еще более усиливает грусть Аптряя. Он понимает, в чем причина этой радости, и на вопрос Ямал «что за праздник тут у вас? что за радость?» отвечает, пусть и сквозь слезы, но находит в себе силы ответить: «Радость возвращения празднуем…»

Сцены плясок в этих драмах воспринимаются как протест против трудностей жизни, против испытаний судьбы, высказываемый человеком в минуты бессилия и слабости. Так же, как и в примерах

из других пьес автора, в драме «Дикие гуси» пляска используется в качестве приема для визуально-наглядного представления сложных и противоречивых внутренних переживаний персонажей.

Пьеса «Дикие гуси» воплотила в образе Бибигуль самые сокровенные чувства людей военного поколения, показала, что любовь является символом и морально-этическим критерием, и именно этим определяется высокое социальное звучание и трагический пафос этого произведения.

«Без личности нет драматургии», – замечает М. Карим. Это напрямую относится к психологической драме. Особенности отражения в современной социально-психологической драме морально-этических проблем определяются активностью и самостоятельностью героя в решении встающих перед ним задач, способностью к активному отношению к миру и окружающим людям. Несмотря на частный характер мотивов, движущих поступками героя, их результат всегда социально значителен и предопределяет общественный статус героя и само изменение отношений в общественной среде.

Другое направление в развитии морально-этической проблемы в психологической драме состоит в выявлении отношения героя и некоторых других персонажей к ситуации выбора в экстремальной ситуации. В этой связи А. Бочаров отмечает, что поскольку «характер героя – узловой вопрос реалистического искусства, то выбор – узловой вопрос характера» (33, 123–124). Далее он высказывает следующее утверждение: «Если литература первого послевоенного десятилетия была более склонна изображать общие, «сущностные» закономерности, то в литературе последующих лет заметно возобладало своеобразие при всей его социально-психологической детерминированности» (33, 137).

Следует заметить, что причины экстремальных ситуаций всегда конкретны и исторически обусловлены, а диапазон их отображения в пьесах чрезвычайно широк. «...В большинстве современных башкирских пьес, посвященных войне, собственно батальные сцены не играют большой роли. Основной вопрос, который в них решается с нравственно-этических позиций, состоит в исследовании проблем войны и мира, долга и совести, развития отношений между бывшими фронтовиками, той боли, что и по сей день не утихла и продолжает влиять на судьбы и жизненный путь людей» (2, 23).

Жизненный путь героини драмы Г. Ахметшина «Окольными путями» напоминает судьбу Бибигуль из «Диких гусей». И если Бибигуль,

узнав о смерти мужа, вторично выходит замуж, то Гульзихан даже по окончании войны ничего не знает о муже. Воспользовавшись этим, шантажом и угрозами ее заставляет выйти за себя с юности влюбленный в нее Тулякай. И в течение двадцати с лишним лет вынуждена она терпеть всяческие унижения и притеснения: Тулякай обвиняет ее бывшего мужа в измене родине, ее увечного сына заставляет выполнять непосильные для него работы.

О многом помышляет эта доведенная до крайности женщина. Стоя перед портретом мужа, просит прощения и пощады за все случившееся. И решается поведать ставшему уже взрослым сыну, почему она была вынуждена выйти за Тулякая: «Сил уж никаких не осталось. И хоть не было никаких свидетельств, что твой отец изменник родины, но слухи ходили, тревожилась я…Да и не за счастьем я пришла сюда, в этот дом. Хотела тебя оградить от всего этого… В этот дом я всего лишь работницей пришла, волосы вместо веника, руки вместо лопаты, так сказать».

Наряду с мотивом переживаний Гульзихан, основным для пьесы, параллельно звучит мотив вины, который тонко выражен в репликах других персонажей. Наиболее явно он представлен в афористических высказываниях старухи Хукыр (Слепая), во всем ее облике, поведении. Она как бы предсказывает, что живет среди людей продажная душа, но в скором времени ее разоблачат.

От страха, вызываемого чувством вины, избавляет людей Иртуган, друг детства, однополчанин Янтуры. Развязать этот узелок Иртугану было очень тяжело – трудно далось ему открыть подлинное лицо Тулякая, раскрыть и доказать его преступление. Этот человек, который предал Янтуру (выдал его в концлагере врагам), сделал потом несчастными его жену и сына. И самое страшное то, что в этом преступлении он обвинил Янтуру, а свои два преступления оправдывает даже не трусостью, а любовью.

Осознание собственной вины в пьесе «Окольными путями» приводит Гульзихан к небывалым переживаниям и мучениям, прежде чем истина раскроется, и зло будет наказано. В драме «Матери ждут сыновей» А. Мирзагитова о совершенном некогда преступлении неизвестно вплоть до самого финала. Тайфур свыше тридцати лет хранил в душе страшную тайну и никому не рассказывал о том, что Яхья, его односельчанин, друг, добровольно сдался в плен. Боялся, что мать Яхьи, старуха Бибисара, не вынесет этого известия. Так и

случилось: она умерла в День Победы, когда все соседи праздновали это великое событие, совершенно случайно узнав о преступлении своего сына. Приговор таким предателям, как Тулякай и Яхья, выносит в пьесе «Матери ждут сыновей» Бибисара: «Погибшие на войне! Простите меня! Когда б мой сын (Яхья. – *Р.А.*), как вы, был чист, то, может, жертв, хоть на одну, но меньше было… И меньше было б слез, хоть на одну, у матерей и вдов, и у детей, что стали сиротами…»

В пьесе «Матери ждут сыновей» лейтмотивом проходит мысль, что погибшие во имя родины, во имя свободы, – бессмертны, в отличие от тех, кто спасал свою шкуру. Сами погибшие солдаты как бы говорят своим матерям и нам, своим соотечественникам, людям сегодняшнего дня: «…Если б не я, пусть и погибнув, то кто б остановил те танки, мама».

В основе преступлений Тулякая и Яхьи – трусость и безысходность. В другом ключе ставит проблему достоинства человека и его жизни Г. Байбурин в своей драме «Есть один дуб…». Дауту, который пришел с войны увешанный орденами и медалями, но позже других, пришлось пережить совершенно неожиданные испытания, выслушать совершенно нелепые и вздорные обвинения. И самым обидным и печальным для него стало то, что любимая девушка обвинила его в нарушении клятвы. И для этого у девушки есть все основания, поскольку сама она свято берегла и соблюдала данные ему перед уходом на фронт обещания и верно ждала его. Однако есть и такие люди, которые не особенно-то и ждут возвращения Даута. А когда он, наконец, вернулся, стремятся опорочить его имя, лицемерно заявив: «Да, большая радость. Как будто с того света вернулся, да только он вернулся «оттуда», с той стороны света. Вот ведь как!»

Дружба, пронесенная однополчанами Расихом и Хасаном (драма «Забытая клятва» И. Абдуллина) через горнило войны, оказалась в мирное время перед трудным испытанием. В цехе, где работал Расих Аглямов, произошла авария. У Расиха не было времени, чтобы как следует проверить и отладить дорогостоящий импортный агрегат: с вводом его в строй торопил Хасан Имамов, руководитель треста. Возникшая ситуация проявила доселе неизвестные и незаметные черты характера Хасана: карьеризм, двуличие. Ради сохранения своего поста он всю вину сваливает на друга, Расиха, который в войну вынес его, раненного во время разведки, на своих плечах. Обелить себя он старается так: «Видишь ли, Расих, обстоятельства

иногда оказываются сильнее…» Это говорит человек, который твердил своему спасателю: «О добре твоем расскажу и детям моих детей. Если у меня родится сын, назову его Расихом». Для Расиха самое тяжелое в случившемся факте – предательство Хасана, отказ от прежней дружбы. И решение его, вне всякого сомнения, единственно верное в такой ситуации: «Совести у тебя нет, бессовестный ты. Все, ефрейтор Иманов, умер ты для меня…»

Таким образом, психологизм как средство раскрытия характеров в драматическом произведении постепенно обретает в творчестве башкирских драматургов статус творческого принципа. Следовательно, можно не сомневаться, что психологическая драма будет и дальше развиваться как самостоятельный жанр драматургии, в котором сложные взаимоотношения человека и общества, человека и времени будут определять нравственный стержень конфликтов.

Романтическая драма

Жанрово-стилевые особенности современной башкирской драматургии определяются наличием и таких пьес, которые можно охарактеризовать как «романтическая драма». В этом ряду мы можем назвать пьесы «Страна Айгуль» М. Карима, «Не забывай меня, солнце!» А. Абдуллина, «Лунные вечера Айхылыу» И. Абдуллина, «Янбика» Р. Сафина. Башкирские литературоведы выделяют ее в особую разновидность драмы (2, 21; 42, 64). По утверждению Г. Хусаинова, особое внимание, уделяемое языку и поэтическому стилю, свидетельствует о том, что в основе этих произведений лежит психологический анализ (16, 198).

Говоря об этих пьесах, в первую очередь необходимо отметить такую их особенность, как наличие персонажей, напрямую не связанных с сюжетом. В «Стране Айгуль» это Чужестранец, в «Янбике» – Два парня, в «Не забывай меня, солнце!» – Садри. Эти персонажи выступают в качестве доверенных лиц главного героя и его alter ego или противостоят ему, необходимы автору как мера оценки жизненности, реалистичности, социально-психологической и нравственно-этической убедительности героя и тех ситуаций, в рамках которых проявляется и оценивается его соответствие моральным и иным нормам.

«Человек начинает жить только после больших переживаний», – говорит Садри, один из персонажей драмы «Не забывай меня, солнце!». Главное чувство, которое переживают герои рассматриваемых произведений, – любовь. Способность к большому, искреннему чувству идет у них от богатства души, духовной цельности и говорит о социальной значимости их устремлений. С одной из таких героинь, Айгуль, зритель встречается в самую важную пору ее жизни – вступление в зрелость, – знакомится с миром ее грез и надежд, не омраченных бедами и печалями. Айгуль сохраняет это свойство души на протяжении всей своей жизни. Даже несчастья и жестокость жизни не способны поколебать ее уверенности в конечной победе добра.

Грустных моментов же и в «стране» Айгуль достаточно. Родная мать девушки-подростка пропала без вести на войне: она отправилась на поиски раненного в боях мужа и не вернулась. Более десяти лет ничего не было известно о Зульхабире. Отец и мать Айгуль заменил старик Ягафар, инвалид войны. Девушка до этого времени ни разу не встречалась ни с какими бедствиями, ни с какими проблемами. Никто ее не предавал, не обманывал – и она верит всему и всем. Жила она среди людей открытых, честных и сама была такой же.

Айгуль выдумала себе возлюбленного – он не похож ни на одного из знакомых ей с детства людей. В качестве человека, которого ждет, она принимает охотника Ильдара, случайно появляющегося на пасеке. Айгуль сравнивает его с батыром, которого видела во сне, и открывает ему свое сердце. А девушку любит ее сверстник, преданный друг, Ричард. Однако Айгуль уверяет влюбленного в нее юношу: «Нельзя полюбить человека, с которым девять лет сидели за одной партой». Встречи с Ильдаром послужили Айгуль первыми жизненными уроками. Девушка нравится Ильдару, в то же время она пугает его своей необычностью. «К сожалению, – говорит Ильдар, – я человек простой, да к тому же – приземленный человек. А ты выросла среди гор, среди облаков, ты – девушка высоких гор и высоких устремлений. Небесный камень!» Айгуль не только не соглашается с ним, но и обещает его взять с собой к звездам. Парень же, отнюдь не склонный к романтизму, отвечает: «Внизу, на равнине, у меня свой мир есть». Из-за своей трусости Ильдар не в состоянии защитить Айгуль от нападков своей матери и жены. Фактически он предает Айгуль, тем, что ни слова не может сказать против них. Разочаровавшись

в Ильдаре, Айгуль изгоняет его из сердца: «Не оставил ни боли, ни сожаления, один мусор…» Это и понятно, ибо «Айгуль и Ильдар – два противоположных взгляда на мир, две позиции» (55, 105).

Автор испытывает Айгуль и на прочность ее гражданских позиций. Неожиданное возвращение матери оборачивается для нее ответственным экзаменом. Уехать ли с матерью в Италию или же остаться на родине – этот вопрос для Айгуль самый важный, и она должна его решить. Задача, действительно, не простая. Неужели придется снова потерять мать, которую ждала столько лет? Однако Айгуль понимает, что на чужбине даже с родной матерью она жить не сможет. Выбирая свой путь, судьбу, она говорит Ричарду: «если бы можно было возвращаться к прошлому и просить у него прощения…»

Жизненные принципы героев романтической драмы определяются верностью любви и целеустремленностью. Потому они и могут служить нравственным мерилом. Начинающая самостоятельный жизненный путь, Айгуль, например, впервые сталкивается с серьезным испытанием, в то время как Янбика («Янбика») сама служит примером для других. При жизни Янбика всегда приходила на помощь людям, могла, по словам Алсу, сразу проложить путь к их сердцу. И даже после смерти Янбики ее Дух продолжает помогать людям: «Я не успела, видимо, поделиться с людьми всем жаром сердца своего». Воздействие Духа на персонажей пьесы столь велико, что люди даже не верят в смерть Янбики, есть даже такие, кто видел ее. Например, Аюп. «Увидел ее, с того конца деревни шла она», – рассказывает он Гайше и Алсу, пробуждая в них надежду. Гайша начинает верить, что Янбика вернется, а в душе Алсу зарождается уверенность, что ее возлюбленный Тимергали вернется из заключения.

Красота души, верность идеалам любви поднимает Янбику на высшую ступень проявления как личности. Это подчеркивается поэтическим лейтмотивом пьесы, выраженным в песне Айсуака, и песня вынуждает рассказать Хужагулу, почему она живет одна: «И у меня душа есть. Как и у тысяч и тысяч жен, чьи мужья остались лежать на полях войны, есть у меня право любить и быть любимой. Есть это право! Однако есть в мире и понятие долга, которое и делает человека человеком. Айсуак – моя радость, и верность ему – долг мой. И если я нарушу его, не исполню, то не могу и человеком себя называть».

Хужагул и другие лишь впоследствии поняли, почему односельчане так тянулись к ней. Потому так гнетут их муки совести:

Х у ж а г у л. Скажи, ну почему ты преследуешь меня?

Д у х. Нет, то не я, это совесть твоя.

Янбика и Хужагул – олицетворение добра и зла, в их противоборстве победа за добром. Наряду с другими приемами и средствами, использованными для создания поэтико-романтической ауры произведения, превращение образа Янбики, ее судьбы в идеал является образцом для подражания. Сам образ Духа, выступающий в виде бытия главного героя, стихотворный характер его реплик и монологов полностью соответствует самому пафосу пьесы и позволяет определить ее романтическую драму.

Айгуль и Янбика – наши современницы, герои сегодняшнего дня, воплощение высшей духовности. И Янбика, и Айгуль духовно цельные, нравственно здоровые натуры: Янбика сохранила верность идеалам любви, несмотря на тяжелые испытания, выпавшие на ее долю, Айгуль же, хотя ей только шестнадцать лет, стремится к будущему, у нее нет и тени сомнения в том, что счастье придет.

Сюжет драмы «Лунные вечера Айхылыу» основан на противопоставлении устремлений людей, переживших войну и военное лихолетье, к счастью и светлому будущему, с одной стороны, и той действительности, которую война породила, – с другой. Романтическая приподнятость, которой пронизана пьеса, как бы заглушает, «хоронит» шум канонады, звучащей рядом. Некоторым даже кажется, что военные беды не более чем временные трудности. Как будто безымянный солдат не лишился руки, как будто дом Марфы не разорен, как будто Айхылыу еще не получила известия о смерти матери.

В центре внимания автора люди разных человеческих судеб, разных привычек и характеров, разных возрастов. И каждый из них мог бы быть героем отдельного драматического произведения. Их умение смеяться даже сквозь слезы, стойкость духа, несокрушимый оптимизм отнюдь не проявления авторского пацифизма или прекраснодушия, а необходимая составная часть лирико-романтического пафоса пьесы. Весеннее обновление, распускающие листочки березы, трели соловья – все это приметы возрождения людей к новой жизни. В пьесе они выступают не в качестве необходимой театральной бутафории, а служат знаками-символами внутреннего состояния персонажей, глубины их переживаний и чувств, подчеркивая их возвышенно-романтическую тональность.

В безмерно уставшего от войны, похоронившего друга, истосковавшегося по родному краю и дошедшего с боями до границ страны парня по имени Камиль влюбляется одна девушка. В Камиле зарождается ответное чувство. Он рассказывает Олесе легенду о Лунной девушке и начинает называть ее Айхылыу – Лунная красавица. Девушка, которая хотела бы хоть на три дня забыть обо всем пережитом, вдруг начинает ощущать себя совсем другим человеком.

О л е с я. Нет, меня сейчас ни жар, ни холод не возьмут. Ведь ты же сам назвал меня лунной девушкой. Значит, я теперь дитя Вселенной.

К а м и л ь. Нет, ты не дитя Вселенной, ты дочь Земли, которая придает миру райский вид. Судьбу, что подарила мне встречу с тобой, дорожку ту, что привела к тебе, – благодарю я.

О л е с я. Тебя ждала я с самого рожденья… И с нетерпеньем я ждала, когда меня найдешь ты и обнимешь. Теперь я встретила тебя. Никто теперь не разлучит нас.

Настоящая любовь делает образы Камиля и Айхылыу сказочными, подчеркивает возвышенность их идеалов и устремлений. Они дополняют друг друга. Вся жизнь, вся судьба Айхылыу воплотились в две лунные ночи и оставили в душе Камиля вечный след. Но Айхылыу погибает, и любовь для парня оборачивается мечтой и вечным стремлением к любви. Автор отмечает в ремарке: «На заднем плане во всю стену сияет полная луна. Постепенно круг луны угасает, и остается только фигура девушки с коромыслом – Айхылыу».

В драме, состоящей из двух частей, включающей события всего лишь двух дней и двух лунных ночей, переплетены судьбы множества людей, отражены самые переломные моменты их жизни, в диалогах и поэтических монологах воплощена воля героев к жизни. В монологе Камиля, напоминающем по структуре и содержанию пролог, говорится: «…частенько первая любовь коротка и печальна, однако огонек ее долгие годы теплится в душе и согревает». Любовь – вечная тема, и способов отражения ее в искусстве так же много, как и самих ее форм. И. Абдуллин, используя возможности романтической драмы, постарался адекватно передать свой замысел, воплотить их в реальность.

Герой драмы «Не забывай меня, солнце!» – поэт, в жизни которого нет противоречия между его поэтическим миром и гражданской позицией, чувством и долгом. Наоборот, эти две стороны его натуры образуют цельное единство. Подтверждением чему служат следующие строки:

Мне борьба поможет
быть поэтом,
Мне стихи помогут
быть борцом.

В основе сюжета драмы лежат события жизни реального лица, русского поэта 30-х годов Сергея Чекмарева, его работа по специальности. Закончив учебу в одном из московских вузов, Сергей по собственному желанию едет в Башкортостан и с первых же дней принимается за работу. Его повседневной заботой становится предотвращение угона скота, падежа от бескормицы и плохого ухода. Будучи высококвалифицированным зоотехником, он стремится поставить дело по-новому, проводит широкую разъяснительную работу среди работников совхоза, организует на ферме курсы животноводов.

Взгляды Сергея, его передовые начинания не сразу находят отклик, некоторые руководители даже начинают выказывать неудовольствие, преследуют, пишут жалобы в различные инстанции. Он же не предается унынию, все свое время проводит среди людей, помогает, как может, находит среди простых работников поддержку и понимание. Искренне радуется, когда видит, что жизнь людей становится лучше и краше, сердце его переполнено поэтическим вдохновением. Одно из писем к матери заканчивается такими словами: «башкиры, мама, на глазах меняются».

Выбор профессии зоотехника он объясняет тем, что очень любит молоко, а в степь приехал потому, что «башкирские песни приворожили». На берегах Сакмара бывший городской паренек становится поистине сыном природы. «Только здесь я понял, что жить нужно в единстве с людьми, животными, всей природой», – говорит он. Так и вышло. Не прошло бесследно его пребывание на башкирской земле, все его мысли, переживания воплотились в стихи. Тема степи, как и тема любви, становится одной из главных в его поэтическом творчестве. Когда Сергей собирался возвращаться в Москву, домой, он особенно остро почувствовал свое единство с природой, степью, ее людьми. Волнение его достигло апогея, когда он приехал на станцию: «Уеду… Покину эту землю, где родились лучшие мои стихи, лучшие мои мысли, где впервые, может, открылись мои глаза… Но… что делать тогда со стихами, в которых я пишу, что никогда не покину эти края, пока они нуждаются во мне?.. О чем я писал, кроме

радости. Разве писал я о судьбах этой земли, ее людях?.. И убежав отсюда, разве я возьмусь за перо?..»

Сергей не может предать свои идеалы, свою жизнь – он остается здесь, в степи. А, возвращаясь, попадает в разлив во время весеннего половодья и погибает.

«Он верил, что чувство и камень может растопить», – говорит Садри о Сергее. Он окрылен новыми чувствами, благодаря любви, что дает новый импульс его работе. Проявление этих черт в характере героя обеспечивает композиционную стройность и эстетическую завершенность драматических и эпических состояний.

Структура повествования в пьесе «Не забывай меня, солнце!» приближена к форме дневника, ежедневника. Здесь переплетаются конкретные события из жизни Сергея и лирико-драматические новеллы, лейтмотивом которых звучит «тема Сергея». Автор как бы отобрал значимые факты из жизни поэта и представил их на суд зрителя. Рассказ ведется то от имени Садри, свидетеля некоторых событий, то сам Сергей говорит о себе, то слово предоставляется другим персонажам. Этот прием позволяет автору раскрыть наиболее сокровенные, интимные стороны жизни и души своего героя.

В основу драмы положены события из жизни известного русского поэта Сергея Чекмарева. Но автор не акцентирует внимания только лишь на поэтическом даре своего героя: чувства, мысли, переживания героя – не только человека-поэта, но и просто влюбленного юноши, переживающего в такие моменты особое состояние души. Их нельзя отделить друг от друга – переживания человека и переживания поэта. По силе психологического воздействия и эмоциональному настрою монологи Сергея представляют собой разве что нерифмованные стихи: «Не знаю я, кто как, но в детстве, увидев птичку мертвую, я вздрагивал. Умершую собаку увидав, плакал, как если бы здесь умер человек. Все думал, подрасту, и все пройдет. Но нет, осталось… Беда, коль на глазах моих падет корова, и не одна ведь – а десятки… Хоть волком вой – ничто не помогает. Не различаю я, где день, где ночь, ни есть, ни спать не в состоянии, ни делать что-то…»

Сквозной линией в драме проходит «тема Тони», выступающая не только составной частью «темы Сергея», но и во многом ее основой. Образ Тони, всецело овладев душой и мыслями Сергея, занимает главенствующее место в его поэтическом творчестве, что предоставляло автору возможность положить в основу произведе-

ния мелодраматическую историю любви. Однако драматург ведет речь о любви, возвышающей человека над жизнью, определяющей его миропонимание и мироощущение, о любви, под воздействием которой человек способен на самоотверженный подвиг, проявление активной гражданской позиции.

Сергей не ставит личные интересы выше общественных. Это свидетельствует о его искренности и бесхитростности и как человека, и как поэта. Он никогда не скрывает того, что у него на душе и, когда надо, открыто выражает свое мнение. И не случайно автор называет его монологи «мыслями вслух». В диалогах его реплики носят исповедальный характер. Например, когда речь заходит о Тоне, Ягда говорит ему, что «все делалось ради любви. Она отдала тебе все, что могла. Так что сейчас ты должен быть выше всего этого…» Сергей, не раздумывая, отвечает: «К этой любви я шел сквозь множество препятствий… Никого еще так не желал я осчастливить…»

Канву драмы «Не забывай меня, солнце!» составляют события тридцатых годов прошлого столетия, связанные с коллективизацией в стране, острыми социальными отношениями. Выступая их духовно-интеллектуальным отражением, герой пьесы, отличающийся романтической приподнятостью и стремящийся излечиться от любовных переживаний трудом, не может не войти в противоречие с объективными обстоятельствами и в то же самое время с людской ограниченностью, узостью взглядов и чувств. Сергей в любых обстоятельствах остается на высоте – образцом соблюдения этических норм. Он не отвергает напрямую любви Ягды, не задевает и не оскорбляет ее чувств, находит для нее слова утешения («Счастье вырастает из самого человека. Счастье – это ты сама»). Открытый, бесхитростный характер Сергея оттеняет и выявляет мелочность и эгоизм Тони.

Т о н я. Жить можно везде. Однако каждый стремится найти для себя лучше.

С е р г е й. Жить для себя – не новость… А наши желания… если они не вызывают стремления хоть чуточку быть лучше – грош им цена.

Сергей переживает несчастную любовь. Причина в том, что Тоня любит другого, в конечном же счете – в несовместимости идеалов Сергея, его оптимизма, гуманизма с мещанскими взглядами своей возлюбленной.

Конфликт пьесы основан на противопоставлении нравственных ценностей и ориентиров, высшим выражением которого выступает

образ Сергея. Этому способствуют и формообразующие компоненты пьесы. Например, использование принципа композиционного обрамления (появление Садри в начале и финале пьесы – он как бы открывает и закрывает представление) позволило представить эволюцию героя, переход его с одной ступени духовного развития на другую, более высокую.

Голос Сергея. А что же будет с людьми, ведь это их руками творится история, что будет с ними? Когда они радостно улыбаются, то я и сам невольно улыбаюсь, когда же вижу, что они в печали, то и меня охватывает грусть. И слово я себе даю: что буду им служить и свою жизнь сделаю более осмысленной и содержательной.

Садри. Это обещание Сергей Иванович выполнил.

Рассмотренные выше пьесы свидетельствуют о приходе на сцены наших театров романтических драм. Появление жанра романтической драмы – результат длительной эволюции. Одной из ее основ является письменная и фольклорная традиция. Романтическая драма имеет сходные черты с народными легендами, пьесами, написанными на основе этнографического материала. На это указывают такие особенности, как тесная взаимосвязь трагической любви с общественно-социальными проблемами, контрастное противопоставление духовного мира героя и его оппонентов.

Герои романтической драмы – люди высокой нравственности, возвышенных идеалов, не разделяющие свои интересы на личные и общественные и не противопоставляющие их, живущие по совести. Из-за своей бесхитростности, открытости они часто остаются беззащитными перед проявлениями зла, переживают драму в подлинном смысле этого слова. Однако и в тех случаях, когда жизнь их обрывается трагически, они оставляют о себе незабываемую память, служат образцом для подражания и идеалом нравственности.

Особенностью героев романтической драмы является то, что они никогда не бывают жертвами обстоятельств, классовых, религиозных и иных предрассудков и всегда отличаются активностью гражданской позиции. Основой конфликта здесь выступает противоречие, возникающее между ним и мещанским окружением вследствие стремления героя сделать отношения между людьми благороднее, честнее, гармоничнее.

Миссия героя, его предназначение – нести свет гуманизма, предопределена его духовным и интеллектуальным потенциалом. По-

мимо физического, внешне выраженного действия, когда требуется, они подключают к работе и свои внутренние, эмоционально-экспрессивные и психологические ресурсы, «напряженный лиризм» (И.М. Дубровина), выражая тем самым свое личностное отношение к репликам, действиям других персонажей, к тем или иным событиям. Поэтика романтической драмы основана на раскрытии отношений между реальной действительностью и внутренним миром героя, и поэтому-то используемые в драме монологи, реплики, а также стихи и песни выступают не только стилистическим обрамлением произведения, но и служат средством проявления душевного состояния героя, барометром его нравственно-психологического состояния.

Лирико-драматические монологи-миниатюры, наряду с выполнением традиционной задачи – получения необходимого вывода в результате вопросов-ответов, – служат раскрытию характера героя, выявляют истинное отношение героя к той или иной проблеме. Они выступают также и средством отражения виртуальной реальности и определяют тем самым стиль драматического произведения и манеру авторского мышления.

«Вставные», внесюжетные персонажи, будучи одной из форм авторского повествования, служат в романтической драме мерилом объективности изображаемого. В пьесе эти персонажи фигурируют в качестве свидетелей событий, участником или главным действующим лицом которых был герой пьесы. Их реплики либо опосредованно, либо прямо помогают раскрытию характера героя, совместной оценке слова и дела, всестороннему проявлению идеи произведения. Исходя из вышесказанного, некоторые из рассмотренных пьес (в первую очередь это касается драмы «Не забывай меня, солнце!») можно определить как «драматическую повесть».

Наряду со стремлением к объективному изображению, значительную роль в романтических драмах играет субъективизм, понимаемый не в отрицательном, разумеется, смысле. В поэтическом произведении его автор использует для изображения романтического героя лирические средства, которые субъективны по своей природе. В романтической драме эпические и лирические начала активно взаимодействуют. Средства выражения лирико-романтического выражения, такие, как монологи, песни, стихи, природные явления, в определенной степени диалоги, – выступают одновременно в качестве жанрообразующих элементов романтической драмы.

Бытовая драма

Бытовая драма в башкирской драматургии имеет значительный опыт и традиции. Как жанровая форма, она занимает место в драматургическом ряду между психологической драмой и так называемой мелодрамой, не традиционной, а создаваемой башкирскими авторами на основе произведений прозы как инсценировки. Своими корнями бытовая драма восходит к устному поэтическому творчеству башкир, отдельные произведения которого были «переработаны» писателями в виде фольклорно-этнографических пьес и составляли национальный репертуар театров в 20-е годы прошлого века.

Настоящий литературный облик приобретает бытовая драма в тридцатые годы и послевоенные десятилетия, когда семейно-бытовые, на первый взгляд, «частные» темы становились социально содержательными, наполнялись гражданским пафосом, соотносились с нравственным сознанием и семейными традициями башкирского народа, актуальными проблемами развития всего общества. Бытовая драма была представлена такими пьесами, как «Райса» и «Файзи» Н. Асанбаева, «Судьба одной любви», «С сердцем не шутят» И. Абдуллина, «Дети мои» А. Атнабаева, «Сын солдата», «Седые волосы моей матери» А. Мирзагитова, «Утерянные письма» Г. Ахметшина и др.

Ныне эволюция бытовой драмы связана, прежде всего, с тем, что объектом особого внимания становится жизнь современной семьи, взаимоотношение мужа и жены, родителей и детей, ответственность друг перед другом. Ведь проблемы, характерные для каждого этапа нашей истории, не могли не повлиять на жизнь семьи, в которой, как в зеркале, отражаются все противоречия общества, все вопросы, стоящие перед каждым человеком.

В драме «Бермудский треугольник» Кул-Давлета (Р. Давлеткулов) слова о «мягкотелости и бесхарактерности мужчин», которые порой приходится слышать из уст женщин, отражают взаимоотношения между людьми и обретают реальное содержание на примере одной семьи. «Мне бы нужен был суровый, жесткий муж. А ты слабым оказался», – говорит Хазина своему мужу Ямилю.

Кто и что причина того, что женщина так обращается к своему мужу, выносит такой безжалостный вердикт? Все события пьесы, сама композиционная структура произведения построены как бы в форме ответа на этот вопрос. Автор, надо сказать, стремится

большинство ответов найти в рамках треугольника Ямиль – Хазина – Самат. Роль других персонажей заключается в наполнении этой «геометрической» фигуры социально-этическим содержанием.

В драме на примере проблем одной семьи показывается, что «возникающие» одна за другой социальные и другие противоречия связаны с жилищным вопросом. Ожидая своего первенца и не имея жилья, с помощью своих знакомых Ямиль и Хазина устраиваются в барак, который давно уже предназначен под снос. С радостью соглашаются, «раз под снос», как заметила Хазина.

Но обитателям барака становится известно, что городская администрация, чтобы избежать лишних хлопот с полуразвалившимся строением, продала его какой-то фирме. Как стало ясно из письма, присланного из этой фирмы, барак в течение ближайшего времени должен быть освобожден. Хазина, ссылаясь на сложившуюся ситуацию, стремится избавиться от еще не родившегося ребенка. И подает в газету объявление, что продается ребенок. По этому объявлению Самат и приходит к Ямилю с Хазиной. Он работает в фирме, занимающейся брошенными детьми, и говорит, что хотел бы приобрести у них ребенка. Не теряя даром времени, Самат с помощью шантажа заставляет Хазину подписать документы об отказе от ребенка. В ходе напряженного драматического действа, где сегодняшние события перемежаются с тем, что каждый из них пережил в своей жизни, и выясняется, кто есть кто.

В пьесе поставлены известные многим проблемы, большая часть которых вызвана социально-экономическим положением общества. И призыв к изменению его со стороны персонажей было бы, в лучшем случае, современным мифом. Поэтому совершенно справедливы слова Ямиля «не будем ссылаться на общество», с которыми он обратился к Самату. Отношение каждого персонажа к понятию совести, их обретения и потери в этом плане, умение давать оценку событиям выявляет степень морально-этического сознания каждого из них и поднимает до уровня характера.

Совместная жизнь с Хазиной ставит Ямиля перед неисчислимыми испытаниями. Он не в состоянии выполнить данные ей обещания, но по совершенно не зависящим от него причинам. Пусть не может он понять секреты «Бермудского треугольника», не всегда может объяснить, что все невзгоды происходят отнюдь не по его вине, однако не спешит с категорическими выводами. И самое главное, он твердо отклоняет предложения своей жены, которые связаны

с ее желанием избавиться от будущего ребенка. Ямиль старается не замечать все козни жены, находит в себе силы простить Самату его злодеяния. Хазина же его поступки воспринимает и оценивает как «бесхарактерность». А все, что он делает, он делает ради неродившегося еще ребенка, ради его жизни и говорит, что все одинаково ответственны перед ним: «Видишь ли, Самат, я, кажется, понял тайну Бермудского треугольника. Вот ты, вот я, вот Хазина… Ведь мы живем, постоянно обманывая друг друга, постоянно вредя друг другу. Мы друг друга совершенно не понимаем, все у нас настолько нелепо и искусственно. И сколько мы надежд и чаяний загубили в себе самих. И судьба ребенка теперь в самом центре этого треугольника».

Бесхитростность и открытость Ямиля заставляет Самата раскрыться, рассказать о своем прошлом, о пережитом. Когда-то они вместе росли в одном детдоме, и сейчас, глядя, друг другу в глаза и ничего не скрывая, они разговорились. После этого разговора Ямиль перестал ревновать жену к Самату. Оказывается, и Самат любил Хазину. Когда-то Хазина даже сблизилась с ним. Ее тянуло к нему, к сильному, подтянутому парню (его и прозвали-то «Самурай»), а девушке ведь и защитник-заступник нужен. Однако вскоре она покидает его: полюбила Ямиля.

Потеряв девушку, в сердцах Самат дает обещание: «Во что бы то ни стало, я стану человеком!» Для достижения цели пришлось пережить многое. Стал коммерсантом, дела пошли неплохо, и вдруг, нежданно-негаданно – беда: его конкуренты устраивают преуспевающему бизнесмену автомобильную аварию. В результате Самат потерял возможность иметь детей. А ему нужен ребенок, наследник, потому так интересует его судьба еще не родившегося ребенка Хазины. Теперь понимает Ямиль, почему это Самат-Самурай так вертится вокруг них. Появление Самата вовсе выводит Хазину из себя. Она боится, что откроется ее грех с Саматом, что обманывала она Ямиля. Вскоре после рождения ребенка обманула всех, что он умер, и тем самым лишила Самата уже и последней надежды.

Не судьба обидела Хазину, а ее невежественность привела Ямиля и Самата к таким бедствиям. Ямиль, дотоле безропотно переносивший все невзгоды, тяжело переживает ничем не оправданную смерть ребенка и, поняв, что больше он не сможет находиться рядом с женой, решает покинуть ее (треугольник разрушается).

Неожиданные повороты, интриги придают сюжету дополнительный импульс. Эти компоненты драмы обостряют развитие действия,

указывают, что описываемые явления не тотальны, и они постепенно пронизывают все слои общества, и вследствие этого образы отнюдь не стереотипны, а наполнены актуальным содержанием.

Бытовая драма Р. Сафина «Свояченица Газиза» также затрагивает сложные проблемы семейной жизни. Автор произведения не увлекается смакованием жизненных конфликтов, а на примере непростых отношений между мужем и женой ставит проблемы совести, верности, говорит о ценности этических идеалов. Действующие лица драмы – представители различных социальных слоев, среди которых и журналист Харис. Конфликтное начало действия получилось во многом благодаря этому образу. Харис – многоплановый герой. Больше всего его привлекают такие проблемы, как взаимоотношения людей друг с другом, с миром, возможность доверять человеку. С помощью этого героя драматург как бы призывает зрителей верить в чудеса, восхищаться жизнью, учиться любить и быть любимыми. Примером такого отношения к жизни может служить судьба самого Хариса. Противоречия между идеалом и действительностью, драматические коллизии, возникающие в результате столкновения между принципами Хариса и мещанским окружением, показаны автором в рамках тщательно продуманной сюжетно-композиционной структуры произведения.

Начало действия пьесы определяют несколько затянутые сцены. В полутемной комнате сидит Харис, только что вышедший из больницы, еще не совсем здоровый. Жена не встретила его. На улице, предвещая сильную непогоду, воет ветер, гремит гром, сверкают молнии. Перед его мысленным взором видение встречи с Газизой. И хотя на первый взгляд он просто разговаривает по телефону, каждая реплика полна глубокого смысла: «Статья? Нет, еще не готова! По какой причине? Света нет в доме, да, света нет, вообще нет», – говорит он.

Харис печален, в этом доме его ничто не согревает, ничто не привлекает, в доме ни света, ни тепла, ничего для души. Причина всех его страданий и переживаний – его жена Гульниса, ставшая жертвой эмансипации. По словам Гульнисы: «либо ты соловей на кухне, либо кандидат наук»[2]. В этом выражении видно все духовное убожество этой женщины, заделавшейся ученой дамой – вплоть

[2] Этим она напоминает Машу Земцову из драмы «Жестокие игры» А. Арбузова, которая «считает ребенка и мужа досадными помехами на своей жизненной дороге («Геолог я – а все остальное потом») (105, 150)

до самой свадьбы изменяет она будущему мужу. И даже выйдя замуж за Хариса, остается эгоисткой, не стремится даже понять своего мужа, его бесхитростность и открытость.

Х а р и с. Проходит ведь жизнь-то, милая ты моя. Прошла уж. Иди-ка ко мне (*пытается обнять ее)*.

Г у л ь н и с а. Да хватит уж, не придуривайся! Не будешь, что ли, чай-то допивать. Остынет ведь. (*Харис внезапно начинает смеяться. Гульниса удивленно смотрит на него.*) Вот те на! Что это ты смеешься? Почему смеешься?

Х а р и с. Все, Харис, приехали, давай слезай с телеги. Обнять жену – проблема! (*Продолжает смеяться.*) Нет, так не может продолжаться! Не может! Надо мне уходить, уходить надо! Черт меня подери! Разве это жизнь? Ну разве это жизнь?!

Судьба Гульнисы и Хариса волнует также их друзей, но они ничем помочь не могут. Скорее, никак не хотят понять, что Харис не охладел к жене, а всего лишь стремится быть счастливым. В результате проблема, на первый взгляд, ограниченная рамками одной семьи, приобретает широкое общественное звучание, социальную значимость, включает в орбиту повествования всех персонажей драмы.

Только Газиза, чистая сердцем и помыслами, понимает Хариса. Но есть люди, которые сомневаются в чистоте ее помыслов. Сами грешные без меры, начинают выискивать всякую грязь в отношениях Хариса и Газизы, что обижает и сильно ранит девушку. Их козни оборачиваются преступлением. Весь мир как бы рухнул вдруг для Газизы, когда она узнает, что они думают и говорят о ней. Униженная, оскорбленная, Газиза бросается вон из дома и попадает под машину. Бессердечие и равнодушие друзей приводит Газизу к гибели. Причина – никто не хотел считаться со стремлением Хариса и Газизы к красоте, их верой в чудеса.

Образ Хариса выписан автором с большой любовью. «Все мы кого-то ищем, кто-то ищет бросившую его жену, а кто-то ищет нечто такое, что, может быть, успокоит душу его», – говорит он жене, услышав песню Хисами об утере своей любимой. Именно поэтому как-то особенно возвышенно описывает автор картины встреч Хариса и Газизы. Они – поддержка и опора друг для друга. Отношение Хариса к красоте, чистоте духа описывается в поэтически возвышенных тонах. Автор показывает своего героя в моменты высокого напряжения всех его духовных сил. В убогом духовном мире своей жены он задыхается. Некоторые реплики Хариса в диалогах с женой напомина-

ют монологи. Еще интереснее в композиционном плане внутренние монологи Хариса, которые автор стремится дать стихами.

Встречу Хариса и его друзей драматург стремится дать в той же тональности, что и встреча с Газизой. Она обрисована с юмором и теплотой, свойственной только лишь бывшим однокурсникам. Все они радуются. Особенно Харис. Он как бы ненадолго освободился от всех своих печалей и горестей. И в душе снова звенит песня молодости. Однако настроение быстро меняется. Встреча получилась совсем не такой, как предполагал Харис. Саит и Фатима, например, задевают его за живое, пренебрежительно отнесясь к его жизненным принципам. Они не отрицают ни то, что Харис умен, ни то, что он талантлив, а все несчастья своих друзей видят лишь в том, что те так и не смогли разбогатеть. В общем, как заметил Кильдибай, человека, живущего по совести, обвиняют в неумении жить.

Их обвинения в адрес Хариса вызывают противоположный эффект – раскрывается их узко мещанское понимание жизни. Двуличие и лицемерие Саита проявляется в краткой его реплике: «будь совестлив, но и себя не забывай». Эти люди просто не в состоянии понять душевный мир Хариса и Газизы. Автор сознательно противопоставляет мещанской психологии гуманистическую философию Кильдибая. Она хорошо выражена в словах Кильдибая, обращенных к Саиту: «плевать на твое богатство, если душа у тебя дырявая».

Образ Кильдибая несет важную идейно-эстетическую нагрузку в сцене, связанной со смертью Газизы. Кильдибай как бы хочет избавиться от этого наваждения, в сердцах восклицая: «Выключите! Зачем свет, когда угас светоч жизни!». Хотя Кильдибай не занимает активной позиции по отношению к Харису, его жизни и судьбе, этот образ нужен автору, чтобы взглянуть на проблемы с реальной точки зрения. Автор хочет показать, что добро и зло живут вместе и часто, как это и показано в пьесе, добро не в состоянии противостоять злу, беззащитно перед ним.

Однако красота не признает трагического финала, она выходит за рамки сюжета пьесы и продолжает жить.

Г а з и з а. Зятек! Харис!

Х а р и с. Газиза? Свояченица! Тебя ли вижу я!

Г а з и з а. Меня, Харис, конечно же меня.

Х а р и с. Где только я не искал тебя, по всей Европе, Азии… Нет места на земле, где бы я не искал тебя.

Г а з и з а. Зятек! Если хочешь увидеть меня, не на земле, на солнце ищи. Я буду там, на солнце.

Являясь системообразующим элементом композиции, картина встречи Хариса и Газизы раскрывает символическую функцию, которую играет образ героини: она – символ красоты, и секрет ее в этом.

Автор воспользовался приемом контраста, чтобы показать жизнь Хариса одновременно в двух мирах: идеальном и реальном. Это одновременно усилило правдивость и жизненную содержательность конфликта и придало пьесе реалистическо-романтический характер, и такие отношения пронизывают всю ткань пьесы.

Действие в драме сопровождают такие явления, как дождь, гром, молнии, свет, которые аллегорически воспроизводят душевные состояния и переживания героев и сопутствуют им. Эти приемы используются автором не только в виде ремарок, но включены в структуру диалогов. Например, на реплику Саита «свет, наверное, выключился из-за молнии» Гульниса отвечает: «Молнии и раньше были, однако до отключения света дело-то не доходило».

Речь персонажей, в особенности Хариса и Газизы, метафорична, образна и глубоко символична. Это свойство уже само по себе противопоставляет отношение к миру, людям – бездуховному и мещански-прагматичному, и поднимает проблему до уровня подлинной философии, решает ее в пользу нравственного идеала.

Подход к проблеме воспитания в пьесе «Ужин на четверых, или Потерянные обретения…» Н. Гаитбаева на основе таких понятий, как «родной дом», «семейный очаг» придал развитию драматического действия особый эмоциональный колорит и художественно убедительно представил переживания и размышления персонажей, их взаимоотношения. Понятно, что приезд к родителям дочери должен был настраивать членов семьи на мажорный лад. Однако это событие не вызвало в доме ни обычной в таких случаях радости, ни веселой кутерьмы. Сколько бы ни пытались собраться вместе к чаю – не получается: мать все время спешным порядком вызывают на работу. После ухода матери дочерям тоже не до чая, они начинают предаваться детским воспоминаниям. Как назло, эти воспоминания такие же безрадостные, как и сегодняшняя их жизнь, что-то тревожит Зилю и Розу, что-то не дает им покоя, как какая-то хроническая болезнь. И они вынуждены высказать матери свои обиды.

Р о з а. Помнишь, как-то вечером мы пошли на улицу, надев новые голубые платья. Бегали, играли, а потом я упала в грязь, мало того, что вся испачкалась, еще и порвала платье сверху донизу, помнишь? Ох, и плакала же я тогда.

З и л я. Так, ты, дурочка, плакала до тех пор, пока отец не постирал да не зашил.

А с и я (*их мать. – Р.А.*). А я почему не помню этого?

З и л я. Так тебя дома тогда не было.

Р о з а. Как и всегда.

Каким бы ужасным это ни показалось, но у девушек не сохранилось в памяти ничего светлого и радостного, что было бы связано с матерью, точнее сказать – и не было никогда. Поскольку Асия дома была редко, дети всегда пили чай с отцом, втроем, он их и гвозди забивать научил, а вот обыкновенную кофточку связать девочки так и не научились, они бы и сейчас не прочь этому научиться, да матери все некогда, она никак не может от работы своей освободиться. Угощение накрыто для четверых, но одно место пустует. Это одновременно и реальный факт, и симптом того, что взаимоотношения членов семьи дошли до кризисной точки. И во всем этом, как мать, виновата Асия.

«Однако драматизм пьесы не только в данном факте, причины его лежат намного глубже. Некогда в нашей (*башкирской. – Р.А.*) литературе женщина воспринималась в первую очередь как общественная деятельница, полностью преданная своему делу. И не было в мире профессии, которой бы она не занималась. В то время как ее материнские чувства, значение для семьи было предано забвению» (54, 133). С этой, может быть, несколько категоричной точкой зрения нельзя не согласиться. В свое время общественная активность женщины воспринималась и оценивалась критиками и даже самими писателями как результат ее эмансипации.

Асия – человек нового времени, однако и феминисткой ее нельзя назвать. Стремясь сделать девочек счастливыми, она тем самым обрекает их на несчастья. Женщине, чтобы суметь остаться матерью семейства, нужны не только право на любовь или свобода в создании семьи, но и определенные обязанности перед семьей. В данной пьесе «Асие не хватает именно ощущения ответственности, осознания себя матерью» (15, 33).

Они так и не собрались попить чаю вместе, но нам ясно представляется, какие отношения сложились у Асии с мужем и детьми.

С первой же сцены заметна отчужденность персонажей друг от друга. Каждый из них занят только собой и своими делами, никто не прислушивается друг к другу, в их репликах, произносимых словно нехотя, чувствуется равнодушие к окружающим, жесткость и грубость. Одним словом, общим для всех них является неудовлетворенность и собой, и другими.

Сестры прекрасно понимают, что причиной всех бедствий семьи, того непонимания, которое царит здесь, является их родная мать. В то же самое время их охватывает какое-то нежное чувство. Сочувствуя матери, Зиля говорит: «с нервами у нее не в порядке. Работа больно тяжелая». Но ведь не только они должны понять свою мать, но и мать должна понять их.

В центре драмы «Ужин на четверых…» стоит проблема женщины-матери и ее роли в обществе, которая раскрывается автором на примере анализа взаимоотношений между Асией и ее дочерьми. Сам образ Асии претендует на роль современного символа-матери, хотя бы потому, что все коллизии и перипетии сценического действа сплетены, организованы вокруг нее. И поэтому любое слово против нее воспринимается как покушение на достоинство человека. Однако не стоит забывать и об истине: она как бы переносит уход мужа к другой женщине, обвинения со стороны дочерей и в особенности то, что она лишила их возможности быть с любимым ими человеком, но уход младшей дочери из дома Асия переживает очень тяжело. Она привыкла видеть себя только в роли общественной деятельницы и, пусть слишком поздно, но поняла свою вину и свою беду:

А с и я. Роза! Доченька! Ушла! Ушла… Даже не обернулась… Ну что, радуетесь? Да, плачу… Одна-одинешенька я. Совсем одинешенька!

Р о з а. Мама!

А с и я. Как же теперь мне жить-то?

Р о з а. Мама, не плачь.

А с и я. Я сиротой росла. Не видала ласки ни отца, ни матери. Все думала, что своих-то детей не обделю лаской. Что буду дома сидеть, присматривать за ними, воспитывать их, любить. Да только жизнь-то все по-своему повернула. Денег, что отец ваш зарабатывал, не хватало, вот и устроилась на работу. А вас, дочки, отдала в детский сад. Вечером домой приду, а заниматься с вами уже и времени нет. Надо спать укладывать. А утром снова в детский сад, в чужие руки. А как устроилась на работу в клуб, так и совсем времени не осталось заниматься моими маленькими. Мечтала все – вот

освобожусь как-нибудь, уж вволю нарадуюсь на детишек-то. Вот только месяцы да годы прошли, а день этот так и не наступил. А сейчас… одна я осталась…

Насколько сложны и многообразны отношения и связи между родителями и детьми, настолько же разнообразны и формы их воплощения в искусстве. В драме «Ужин на четверых…» хорошо показано, как недостаток родительского внимания со стороны матери приводит к напряженным отношениям между нею и детьми, какие чувства они при этом начинают переживать. Свидетелю всего произошедшего, того несчастья, которое обрушилось на мать, когда дочь ушла из дома, остается оправдывать младшую дочь словами старшей: «Ей не досталось родительской ласки. Сначала – детский сад, затем – школа…»

В «Утреннем тумане» Ф. Богданова Кинья, два года подряд поступая в институт и не пройдя по конкурсу, тоже решил уехать куда глаза глядят. А мать, стараясь всячески удержать любимого сына около себя и исчерпав все возможности для этого, предлагает ему жениться. В качестве свадебного подарка она обещает преподнести ему несколько тысяч рублей, которые лежат у нее в сберкассе. Сначала Кинья не соглашается: «Жениться? Нет, мама! Не пойдет. Я не хочу жениться, хочу учиться». А один из «друзей», крутившихся около него, позарившись на такие деньги, предлагает ему устроить фиктивный брак, говоря, что за такие деньги он устроит его в институт безо всяких экзаменов.

Киньюю нельзя назвать зазнайкой, гордецом, однако работать на заводе ему тоже не хочется, он считает, что это ниже его достоинства, и готов заниматься чем угодно – лишь бы на завод не идти. Женясь на Хажар, он не замышлял никакого зла против нее, однако ему и в голову не пришло, что она тоже человек! И сам пострадал и всех окружающих вверг в беды и напасти. Осознав все это, он беспокоится, переживает. Никак не может найти выход. И всю свою злость обрушивает на ни в чем неповинную Хажар. В этой сцене он предстает перед зрителем изнуренным, несчастным. И только избавившись от влияния тех, кто толкнул его на путь преступлений, он как бы заново рождается – начинает работать на заводе и в скором времени начинает преуспевать.

В отличие от Асии в «Ужине на четверых…», Вакиль и его жена, родители Киньи, стремятся не оставить детей, которые начинают

самостоятельную жизнь, без внимания и поддержки перед трудностями, не пускают на самотек решение ни одной проблемы, которая была бы с ними связана. И причин для беспокойства, особенно отцу, более чем достаточно: сын, который вот уже второй год не может поступить в вуз, начинает приводить домой каких-то непонятных, «опытных, просвещенных» людей. В то же самое время эгоизм матери усугубляет дело: она старается «направить» его, чтобы сыночек по «кривой дорожке» не пошел. Мало того, брать ответственность на себя она тоже не хочет и делает все, чтобы свалить все проблемы на отца, обвиняет его в жестокости и равнодушии к детям: «Это ты только к посторонним добр. На путь истинный только чужих мальчишек наставляешь. А по отношению к своим детям – ты зверь… И что же будет с моим-то сыночком?..»

Вторая часть действия страдает аритмией. Это во многом связано с Киньей, который в дальнейшем остается в стороне от основных событий. По понятным причинам инициатива переходит к его отцу. Вакиль, прекрасно понимая, что сын не в состоянии самостоятельно избавиться от нависших над ним проблем, решается взять все в свои руки. И он сумел освободить сына от влияния шарлатанов. А впоследствии «включил» в работу и свою требовательность, личный авторитет. То, что произошло с сыном, его бесхарактерность, не могло не повлиять на самого Вакиля, одного из лучших бригадиров завода, уважаемого всеми наставника молодежи, задело его за живое. Вакиль принципиально относится в первую очередь к самому себе, и одному из руководителей завода он говорит: «У меня особое положение. Я – воспитатель. И если уж собственного сына не сумел воспитать толком, то как я могу требовать чего-либо от других». И если бы Киньа не обращал внимания на переживания отца, не прислушивался к его словам, не считался с авторитетом отца, возможно, его судьба оказалась бы совсем другой. Главный итог произведения – показ приобщения Киньи к труду, включения в рабочий коллектив, осознания им того, что и он, и жена его любят другу друга.

При этом следует заметить, что поставленная в произведении проблема разрешается автором несколько упрощенно, схематически. Это привело, в свою очередь, к искусственному снятию драматизма, что никак не соответствует правде жизни, логике взаимоотношения людей. Хотя в свое время критика старалась оправдать этот недостаток драмы, ссылаясь на то, что в ней «раскрываются характеры

сегодняшней молодежи, которая, когда рассеется «утренний туман», станут настоящими людьми труда (21).

Современных авторов не могут не волновать явления, которые становятся или уже стали одной из тенденций развития нашего общества и оказывают негативное влияние на сознание, взгляды, миропонимание и мироощущение подрастающего поколения. Недостатки семейного воспитания или же полное его отсутствие, и вследствие этого моральная неустойчивость молодежи, легкость, с которой они становятся на путь прегрешений против закона и этических норм, и вина за все это самих родителей не могут не тревожить. Именно на эти проблемы и обращает внимание Кул-Давлет в своей драме «Харысес» («Светловолосая»).

Действие в драме развертывается в студенческом общежитии в течение одного вечера. Случайно в комнату, где проживают ребята, попадает «уличная» девушка Фая (Фания). Появление такой «гостьи» дает возможность нескольким студентам устраивать групповую оргию.

Происшедшее вызвало не у всех жильцов адекватную реакцию. Например, самый молодой из них, Кучук (Ильдар), который не принимал участие в оргии, сильно переживает этот случай. Мальчик, сам выросший сиротой, способен понять другого человека, войти в его положение: когда, например, Хану потребовалась водка, чтобы прийти в себя, он не пожалел даже денег, которые бабушка дала ему на покупку шапки. Оставшийся без денег, Кучук даже подумывает бросить лесотехникум, в котором он сейчас учится. Однако не может ослушаться своей бабушки, которая его и вырастила: «Дитя мое, здоровье твое никудышное, тебе надо лесником стать и в лесу жить».

Оказывается, Фанию в общежитие привел тот же Кучук. Девушка сказала ему по секрету, что ищет своего возлюбленного. А им оказывается Юмабай, который живет с ним в одной комнате.

«Хан» («Тимерхан») же не сторонник подобных коллективных «мероприятий». У него расшатаны нервы – в напряженной ситуации с ним начинается припадок и он сразу теряет сознание. Хан был в афганской войне и, пытаясь спасти товарищей, попал в плен. Душманы узнали, что пленный шурави мусульманин, оставили его в живых, но кастрировали. Хан не выносит того, что происходит в комнате у него на глазах, бросается вон, понимая, что водка здесь не спасет его.

У Юмабая своих проблем много, своего горя предостаточно: от Фании вестей нет, во время работы в студотряде получил увечье.

К тому же руководство техникума объявило ему выговор за то, что бригада, которой он руководил, так мало смогла заработать. Сколько раз пытался уговорить того же Хана пойти лечиться, но так и не смог.

Так никто из ребят, кроме Фу-фу, не считает, что Фания должна в общежитии оставаться. Только Фу-фу стремится показать себя перед девушкой сексуальной звездой. На то, кажется, у него есть основания: выдает себя за человека, потерявшего всякую надежду на завтрашний день, кого не занимают никакие идеалы, который, как сам он говорит, не верит «ни в бога, ни в царя, ни в любовь». Ему по душе веселая жизнь, удаются ему разные аферы, любит он быть в центре всяческих интриг. Не случайно и Хан, и Кучук, и Юмабай называют его человеком «нездоровой души». У каждого из них достаточно своих проблем: Кучук – сирота, Хан – инвалид войны, Юмабай получил увечье в стройотряде. Они нуждаются в помощи, говоря современным языком, в социальной реабилитации.

Потому стали они равнодушны к Фу-фу, выработался у них иммунитет в отношении к проделкам своего товарища. Он же, будто преуспевающий бизнесмен, организует эту оргию и собирает за участие в ней деньги со студентов. Но на этот раз авантюра, придуманная Фу-фу, не удается. Обвинение им Фании в «заражении» студентов венерической болезнью приближает трагедию девушки.

Неожиданная встреча с Фанией не изменила чувства Юмабая – он все еще продолжает любить ее. Для него все по-прежнему «так же, как раньше в светловолосом осеннем березняке».

Он как бы поет вечную песню любви…

Ф а н и я. Эх, Юмабай, Юмабай, ты-то любишь… да вот другие…

Ю м а б а й. Мне дела нет до других. Ты мне нравишься, и мне этого достаточно. Светлячок!

Ф а н и я. Тебе-то нравлюсь… Да вот отец меня не любит, говорит: «У нас в роду не было светловолосых и синеглазых… Ты не мой ребенок».

Но девушка уже не та Фания, что была прежде. Если она еще в состоянии простить родителей, то не может простить себе, что стала проституткой. И, встав на подоконник, она объясняет, почему решила свести счеты с жизнью: «…Вечерами, когда зажигаются огни, сколько раз и с какими надеждами я смотрела именно на это окно на шестом этаже. В этом чужом городе все мои надежды были в этом окне. В этот раз не выдержала, не утерпела, последний огонек на-

дежды в душе был, и тот угасал. Да все напрасно, все, что еще было в душе моей, все растоптали».

Отношения, возникшие между участниками описанных в драме событий выявили, что у них во многом общие взгляды на жизнь, сходные судьбы и сходные беды. Эта общность создает единство, общность драматического состояния, составляет внешнюю оболочку конфликта. Содержание же конфликта автор раскрывает на примере бедствий Фании, и при этом исходит из отношений, которые сложились в ее семье. Кул-Давлет ставит, но отнюдь не стремится дать однозначный ответ на вопрос «Кто виноват?», не это его цель – все внимание направлено на проведение параллелей с другой реальностью, между жизнью людей и жизнью собак. Оказывается, человеку есть чему поучиться у животных. Из рассказа Юмабая Хану становится известно, что отец Фании Калимулла частенько бил свою собаку, суку по кличке Харыбай. «Причину этого, – говорит Юмабай, – мы только потом узнали. Оказывается, жена Калимуллы изменила ему когда-то… А ведь если подумать, то Калимулла-агай совершил самое страшное преступление: лишил собаку любви, убил в ней природой данные чувства…Разве есть что страшнее этого?..»

И разве жестокий пьяница Калимулла не лишил свою жену этих же радостей, как мы догадываемся со слов Юмабая? Выгнав Фанию из дома, он и ее, как до этого мать, собственноручно толкнул на путь разврата. Собака попала под машину, и другие псы разорвали ее на куски. И ребята из общежития, обвинив Фанию, что она заразила их, собрались уже учинить над ней расправу, да Юмабай спас. Но спасти прозревшую девушку от самоубийства он не смог.

Таким образом, рассказ Юмабая ассоциируется не только с судьбой и бытом отдельной семьи, а детально характеризует многие черты нашей современной жизни. Некоторые из них – цинизм, бездуховность, сексуальная распущенность немалой доли молодых людей. Как и в реальности, эти явления стали проблемой в пьесе, что определяет драматизм взаимоотношений, внутренних переживаний, психологического состояния персонажей.

Какие бы изменения ни происходили в жизни общества, но семья и ее судьба – вот главные проблемы, определяющие содержание и форму бытовой драмы. Но это не застывшая литературная форма, и авторы стремятся к расширению и обновлению поэтики, эмоционально-стилистических возможностей этой жанровой формы драмы.

2.2. Жанровые формы комедии

Сатирическая комедия подразделяется на две разновидности: комедия, основанная на условности, или гротескная комедия, и бытовая комедия (34, 251–253; 50, 73; 68; 10). Традиции бытовой комедии несравненно богаче в нашей драматургии, и данная форма комедии занимает в творчестве драматургов значительное место. В отличие от гротескной комедии, сюжет, действия комических персонажей бытовой комедии не нарушают границ реального. Вместе с тем бытовая комедия не лишена художественной условности. Эта особенность хорошо видна в приемах и способах типизации характеров и обстоятельств. Если в структуре бытовой комедии роль положительного героя, как выражение авторского идеала, заметно усиливается, то нельзя сказать, что отрицательные персонажи теряют при этом свой сатирический заряд.

В современной бытовой комедии в большинстве случаев персонажи, и положительные, и отрицательные, люди одинакового социального слоя и статуса, могут даже быть членами одной семьи. На первый взгляд, у них одни и те же представления и цели в жизни. Они отнюдь не глупцы и хорошо понимают, что происходит в жизни, легко приспосабливаются к любым обстоятельствам.

В драматическом произведении вскрывать зло во имя добра, отмечает Н. Федь, «лишь показав зло в действии, причем так, чтобы оно в достаточной степени проявилось и обнаружило все свои зловредные качества» (68, 192–193). Поэтому авторы предоставляют возможность раскрыться, показать свое истинное лицо, отрицательные стороны и проявления своих характеров и поступков либо самим современным мещанам, либо делают это с помощью их антиподов.

Свое произведение «Любви все возрасты покорны» Н. Гаитбаев построил, основываясь на идейно-эстетическом содержании выражения «верный конь и добрый молодец», бытующего среди башкир. Этим драматург значительно расширил возможности комической типизации, что особенно ярко проявилось в образе главного героя Кутлубая, исключительного по своей духовной энергетике и национальному колориту. Влияние Кутлубая на развитие действия, на других персонажей, на решение проблемы мужского долга, совести невозможно недооценить.

Вернувшись из санатория, Кутлубай узнает, что Акбузат его продан, и начинается ссора. «Ты ведь крылья мои подрезала! Душу

мне вынула!» – ругает он жену. Отдал бы деньги да вернул коня обратно – жена его, Балбика, не интересовалась, кто и откуда был тот человек. И хотя она не имеет прямого отношения к этому делу, зная вспыльчивый характер мужа, берет всю ответственность на себя. На самом-то деле коня продала его дочь Октябрина, чтобы купить сыну мотоцикл.

Кутлубай и не догадывается об этом поступке своей дочери. В том, что лишился друга, который спас его на войне, он обвиняет жену. Чтобы отомстить ей, Кутлубай задумал жениться на соседке Шамсибике, у которой есть лошадь.

К Шамсибике сватается и другой старик, Хатыбал. В отличие от Кутлубая, у него не такой буйный характер. Он переживает, когда узнает, что к Шамсибике иногда заглядывает сосед. Однако, чтобы Шамсибика согласилась за него выйти, надо выполнить одно ее условие: перейти жить к ней. Хатыбал не соглашается, боится насмешек: в дом жены пошел жить. Шамсибика тоже не может оставить свой дом: Галинур, покойный муж, завещал не оставлять родного гнезда, не остужать насиженного места. «Хочешь, чтобы я нарушила слово, данное умершему, чтобы после смерти я в аду горела? Я никуда не пойду отсюда! За Кутлубая выйду!» – пугает она Хатыбала. И доводы у Хатыбала вполне убедительные: «Я ведь влюблен в тебя с двадцати лет, из-за тебя так и не женился. Шестьдесят лет ждал, когда твой старик умрет… Слава богу, умер Галинур. Только было собрался жениться на тебе, так на тебе…» (89, 284). Узнав о намерениях Хатыбала, Кутлубай хочет опередить его. Хатыбал такими ироничными словами расценивает поведение Кутлубая: «Шестьдесят лет подряд одна и та же жена была! Надоело. На другой женюсь, молодой»; «Выгнать ее (Балбику. – *Р.А.*) – жаль…Пусть там и живет, в старом доме»; «Одну ночь с одной, другую – с другой»; «Сейчас хоть десять жен бери – демократия!»

Вскоре дело доходит до драки. «Соперники» остановились лишь, когда у Хатыбала разыгрался ревматизм, у Кутлубая – радикулит. Хатыбал пообещал вызвать своего обидчика на дуэль и отправился за ружьем.

Дуэль состоялась. Ружье в руках Хатыбала выстрелило. Кутлубай падает. Решив, что умирает, он мирится с женой, дочерью, просит прощения. Особенно значителен эпизод разговора с дочерью: «Ты ведь всем на меня похожа… Если бы ты только мальчиком родилась…» Старик радуется и тому, что сумел оформить пенсию своей

пятидесятивосьмилетней дочери. Кутлубай не умирает – ружье было заряжено холостым патроном. И поднявшись с земли, не обращая ни на что внимания, тут же закричал во всеуслышанье: «Товарищи! Тихо! Отказываюсь от всего, что только что говорил. Все это по ошибке вышло». Однако никто уже не обращает внимания на Кутлубая, который успел проститься со всем миром.

«Смерть» Кутлубая совпала с моментом, когда у Хатыбала и Шамсибики дело-то и «выгорело», и они договорились пожениться. Эта новость разрушила все планы Кутлубая и стала высшей точкой комизма ситуации.

Поскольку муж выгнал из дома Балбику, она решает уехать к своей сестре. Причину всех бед она видит не столько в Кутлубае, сколько в Октябрине. «Нечего было продавать Акбузата, – говорит она. – И сама не смогла прожить жизнь по-человечески, а теперь еще и мою жизнь ломаешь».

У дочери тоже нет ни времени, ни сил, чтобы успокоить ее – в четвертый раз уже замуж собирается. Несколько успокоило ее лишь то, что через тридцать пять лет Октябрина снова сошлась с бывшим мужем.

Балбика собралась в дорогу, а ружье выстрелило еще раз. На этот раз в руках Кутлубая. Испугавшись, что убил жену, старик соглашается все сделать, лишь бы его Балбика осталась жива.

Финал комедии поучителен для Кутлубая. Когда Акбузат, сбежав от новых хозяев, возвращается домой, Балбика ставит перед мужем такое условие: «Ну, хватит, состарился уже. За конем зять будет присматривать. Понял?» Кутлубай теперь согласен на все условия: «Хорошо, старуха, самое главное – Акбузат теперь снова с нами». Балбика не уезжает в Ташкент, с мужем остается.

Комедия С. Латыпова и Х. Фатиховой «Завидуй, Америка, завидуй!..» начинается с картины тихого, спокойного вечера в деревне. Как обычно, перед клубом собрались люди, чтобы встретить возвращающееся с пастбища стадо коров. Из разговоров ясно, что у каждого свои проблемы, свои заботы. Авторы подают это с легким юмором. Например, Бадреддин и Магафур затеяли спор из-за того, что не могут выяснить, чей петух кричит сейчас… Саляхиддин не успел выйти к стаду, а теленок уже раньше него добежал до коровы… Фатиму больше всего волнует, почему это магазин вот уже десять дней стоит закрытый… У десятилетнего Фиргата свои проблемы – чемпион района, он пытается уговорить стариков сыграть с ним в шахматы…

Наряду с шутками и сарказмом частенько звучат среди собравшихся людей такие слова, как «пенсия», «цены», «правительство». Если прислушаться, то можно услышать мнение Бадреддина, например, «что толку, что пенсию повышают? Цены на товары теперь поднимутся». Кто-то соглашается с ним, кто-то молчит, кто-то возражает. Фатима, например, поругивает его: «Ты, Бадреддин, так и не перестаешь ругать правительство».

От их внимания не ускользают не только наши, домашние проблемы, они даже находят время посудачить о новостях из Голливуда, о том, сколько там и в каких картинах снимается, сколько дохода они приносят. И все же больше всего их волнуют судьбы односельчан. Если до войны здесь было свыше ста домов, в школе полно детей, то сейчас деревня на грани вымирания. Молодежи нет, дома состарились, клуб полуразрушен. Если бы не учитель Ахтям, то и школы бы не было. Кто-то замечает, что даже только на третью часть тех денег, что американцы тратят на свои картины, можно было бы возродить деревню, отнесенную к бесперспективным…

Сельчане прекрасно понимают, что нечего ждать помощи со стороны. Однако ничего не предпринимают, вместо того чтобы думать о будущем, поживают себе потихоньку да помаленьку. И вот старики решили собраться и поговорить. А когда председатель сельсовета Гайфулла выступил против, Бадреддин заявил: «Не говори чепуху, Гайфулла. Дело в том, что мы не желаем больше жить по принципу “Умер бык – вот тебе и мясо; телега сломалась – вот тебе дрова”.

Собрание не приводит к положительному результату. Ничего, кроме пустых словопрений между критиками и Гайфуллой, не получилось. И даже слова Саляхиддина «привыкли молчать», «дитя не плачет – мать не разумеет» никак не повлияли на односельчан. Все они молча разошлись.

Хоть ничего и не решили, сам факт собрания не прошел для людей бесследно, для Ахтяма, например. Безынициативность руководства, равнодушие людей заставили его задуматься. Он решил разыграть односельчан: приглашает друзей из столицы, которые приезжают в деревню под видом американцев, снимающих кино. При виде такого небывалого события народ был потрясен. Особенно женщины переживают, не знают, за что и браться. Их больше всего волнует, как они гостей принимать будут. «Ведь в деревне у нас и посмотреть-то не на что, – жалуется одна из старух-близнецов, Фатима. – На смех

же себя поднимем». Ну а те, кто и на язык поострее да злее, заявили, что встречать американцев не будут, пусть у начальников голова болит. Наконец, пришли к мнению: «американцев» надо принять, как положено, насколько средства позволяют. Потому что «аул этот наш, а не начальников», «мы здесь живем», «весь позор на нас падет».

Здесь и закладывается комическая завязка сюжета: во-первых, превращение друзей Ахтяма в «американцев», во-вторых, то, что сельчане не распознали в них своих же людей. В дальнейшем раскрывается, что сельчане отнюдь не равнодушны к своей деревне, к своему краю, открылись новые, доселе скрытые черты характера деревенских жителей, когда они разговорились с «американцами», стали выяснять их отношение к поездке. Например, сцена угощения «американцев» чаем. В этой сцене проявились у сельчан задор, любовь к шутке. В то же время, увлекшись приемом «гостей», они и не заметили, что оказались простаками. Общаясь поначалу с представителями Голливуда с помощью жестов, люди постепенно даже перестали замечать разницу между двумя языками, дело дошло даже до того, что когда представитель районной администрации Имай Насырович заговорил о родстве английского и башкирского языков, все ему поверили. Впоследствии старик Магафур начал всем рассказывать, что он начал учиться их языку по книге своего внука. После того, как хорошенько угостились медовухой бабушки Фатимы, язык и у гостей «развязался». И хотя женщин немного смутило то, что один негр по имени Мартин Лонг сел за стол, не вымыв руки, гости сумели скрыть, кто они такие, и разошлись все чрезвычайно довольные друг другом.

Встреча с «американцами» не ограничилась только лишь чаем. Еще до их приезда по деревне молнией пронеслась весть о целях их миссии. Бадреддин, вернувшись из райцентра, так объяснил ее: «Они приехали, чтобы купить нашу деревню. Собираются снимать здесь военный фильм. А нас переселят на каменную пустошь, построят коттедж на “Каменистой пустоши” – и туда».

Разговор об этом начинают Фатима и Нафиса. Стремясь поскорее рассказать обо всем пастуху Буранбаю, старушки, сами того не желая, начинают ссориться друг с другом, чуть не до драки дело доходит. Нафиса за то, чтобы переехать на новое место. «Теплый дом, вода и газ есть. Нам, старикам, что еще надо? Если пенсию будут вовремя давать, уже хорошо». Фатима же – выступает против.

Слух о переселении деревни заставляет не только Фатиму и Нафису, но и других жителей деревни покритиковать друг друга, поиграть на нервах. Неотложность и важность проблемы требует от них эмоционального напряжения, но не всегда это вызывает смех. Например, объяснение в любви девушке-переводчице со стороны заместителя главы районной администрации Имая Насыровича, чтобы уехать в Америку, избиение Буранбаем Гайфуллы за то, что они якобы хотят все тут продать «американцам», вызывает не столько смех, сколько слезы. Фатима и Нафиса как будто забыли, что они родные сестры, сельчане тоже разделились на два лагеря, и нет ни идеи, ни человека, который бы объединил их. И Ахтям не торопится раскрыть секрет, на вопрос Сании «зачем это американцы хотят купить нашу деревню?» он отвечает равнодушно, что «у деревни нет будущего, все развалилось». Из всех жителей деревни только мальчик Фиргат сомневается, что это действительно американцы приехали. «Эти американцы не похожи на американцев, – говорит он Ахтяму. – Мартин-агай (продюсер. – *Р.А.*) играет, как попало. Я так считаю».

План Ахтяма полностью воплотился. Все население собралось в клубе, чтобы услышать весть, которая никого не оставила равнодушным, из уст самих «американцев». Всех волнует вопрос: «переселят или нет деревню на новое место?». С точки зрения развития сюжета переговоры с «американцами» резко отличаются от первого собрания сельчан. Они знаменуют собой высшую точку развития действия, ее кульминацию. В этот раз люди уже не молчат, не проявляют равнодушия к своей судьбе, каждый высказывает свою личную позицию. Если одни поддерживают Нафису, ее «теплый дом, с газом и водой» и согласны переехать в коттеджи, что построят на «Каменистой пустоши», то другие ни за что не хотят уезжать, покидать родные места, пусть и забытые богом. Утверждения же представителей районной и местной администрации о том, что в бюджете денег на восстановление деревни не было и не будет, не могут поколебать решимости Бадреддина, Буранбая, Сании и других.

Сообщение о том, что Мартин Лонг собирается приобрести деревню, вроде бы как отрезвило людей. Даже те, кто согласен переехать в «Каменистую Пустошь», и то начали сомневаться. Один из них, Магафур, заявил, что как народ решит, он так и поступит. Санию же удивляет слабоволие мужчин. Она так говорит по отношению к ним: «Штаны еще носите. Вы что, годитесь только на то,

чтобы могилы дедов и отцов продавать? Бесстыжие! Продажные душонки!..»

Ее слова знаменуют перелом в сознании людей. И если М. Лонг оценивает ее выступление как протест, то Фатима – как смелость, а Магафур делает вывод: «Да-а-а, родиться мужчиной еще не означает быть мужчиной».

Точку в переговорах ставит, как всегда, Бадреддин. Однако на этот раз в его выступлении нет критики властей, правительства. Авторы с помощью его монолога направляют внимание зрителей на проблемы человека и родной земли, не ограничиваются социальными аспектами, а указывают на историко-политические и национально-нравственные ее составляющие. Поэтому-то обращение Бадреддина это не только риторика, но и едкая ирония с чертами политического памфлета: «Наша земля всегда была землей мира и спокойствия. Именно поэтому и другие народы нашли здесь пристанище. А сейчас мы хотим начать здесь войну. Я согласен. Как Сания сказала, давайте оставим родные очаги. Не будем бояться, что о нас подумают наши предки. Скажем, что времена теперь такие и успокоимся. Давайте соглашайтесь, поднимайте руки».

«Американцы» не достигли цели. Драматическая ситуация превращается в комическую, когда вдруг раскрывается, кто они такие на самом деле. Как заметил Магафур, сельчане оказались артистами в той пьесе, что поставили «американцы». И они сами же смеются над своей простотой, над Имаем Насыровичем и Гайфуллой, которые буквально по пятам за «американцами» ходят.

И заключительная сцена, где Сания и Ахтям сидят и слушают на заре крики петухов, как старики в начале пьесы, символ того, что жизнь в деревне не угаснет никогда.

Появление комического в пьесе связано с желанием Ахтяма «открыть глаза людям», стремлением преподать им нравственный урок. Однако сам Ахтям, по замыслу авторов, не проявляет особой активности, в противном случае он обрел бы статус драматического героя, а пьеса утратила бы свою комедийную направленность, связанную с неожиданными поворотами в развитии сюжета. В таком случае эффект неузнаваемости «американцев» и не потребовался бы.

Несмотря на сильное лирическое и публицистическое начало пьесы, они нисколько не снижают сатирического пафоса комедии. Поскольку одной из целей авторов было показать равнодушие людей

к своей собственной судьбе, одной из необходимых составляющих действия выступает сарказм. Яркий пример тому – выступление на собрании Мартина Лонга (Раиля. – *Р.А.*): «Поймите нас правильно: построить новую деревню для нас – раз плюнуть. А вот восстановить вашу деревню, полуразрушенную, полуразвалившуюся, – в десятки раз дороже выйдет. Почему? Да потому что в Америке найти такое старье, как ваше, – это целая проблема. А у вас – выше крыши!»

Хотя люди уже и поняли, что деревню продавать нельзя, однако не спешат проявлять инициативу, не могут еще взглянуть на себя со стороны, оценить себя критически, демонстрируют инертность. Более того, кроме Буранбая никто и не высказывает своего мнения по этому поводу.

Таким образом, финал драмы остается открытым: авторы не считают обязательным разрешение конфликта в рамках сюжета, т. к. проблема, поставленная в произведении, охватывает глубинные пласты бытия.

В комедии И. Юмагулова «Пустая колыбель» проблемы любви, создания семьи были поставлены в небывалом, надо сказать, для нашей драматургии аспекте (98, 247). Актуальная и в социальном, и нравственно-этическом плане, она вызвала споры и противоречивые мнения. Суть в том, что одна из героинь пьесы, Рахима, оставив второго мужа, уходит к вдовцу, отцу двух детей, хочет согреть их, оставшихся без матери, материнским теплом, хочет почувствовать себя матерью, раз уж судьба не дала ей этого счастья – иметь своих детей.

Драматург не ставит своей целью дать демографический или социальный анализ явлений, составляющих сюжетную канву произведения. Его цель – рассмотреть человеческие качества и свойства персонажей пьесы. Причины, побудившие героиню к этому экстраординарному поступку, он видит в межличностных отношениях, в том, как и в чем, герои видят свою миссию быть родителями, быть мужем и женой. Исходя из отношений, которые складываются между Тимером и его женой Рахимой, их дальнейшего развития, ясно, что ни духовных, ни психологических ресурсов у них нет для дальнейшего совместного проживания. Тимер прямо говорит об этом: «Не идет у нас жизнь!»

Уже на грани развала семьи, как муж, так и жена по-прежнему считают каждый только себя правым, и во всех бедах обвиняют друг друга, находят для этого множество весьма нелицеприятных свидетельств. Например, такие слова Тимера «если бы были у меня … дети!.. Горы перевернул бы, моря переплыл бы! Пылинке бы не дал

упасть на тебя!» воспринимаются, с одной стороны, как глубокое переживание, с другой же – обвинение жены в бездетности.

Пользуясь случаем, каждый из них решил не мешать другому, даже если это не способствует сохранению семьи. Последнее слово здесь принадлежит Рахиме, которую Тимер фактически вынудил уйти к другому. Женщина глубоко переживает свою бездетность, и если бы внимание со стороны мужа, ласковое слово, помощь – это не заменило бы ребенка, но хоть как-то помогло бы ей. Однако Тимер проявляет эгоизм по отношению к ней: не желает понять ее положения, считает, что Рахима желает сделать его подкаблучником, и начинает думать, как бы поскорее избавиться от жены.

Дорого обходится Тимеру его эгоизм. Так и не дождавшись рыцарского поведения и отношения со стороны мужа, Рахима уходит из дома. Ни куклы, ни пустая колыбель не ранят более душу. Она уходит к вдовцу, которого до этого постоянно консультировала по телефону насчет рецептов, давала разные советы по дому, чтобы стать матерью его детям! Тем не менее, решив посвятить себя материнству, женщина, уходя от мужа, «не сжигает за собой мосты». Она тепло и по-хорошему прощается с ним.

Поступок Рахимы отнюдь не ограничивается рамками пьесы и вызывает чрезвычайно широкий отклик своей актуальностью и злободневностью. «Синдром Рахимы» заставляет зрителя задуматься, поразмышлять об этой проблеме наших дней: необходимы сегодня элементарная культура чувств, умение понимать друг друга, быть бережными к любви, каждому проявлению добра и сострадания.

Примерно такие мысли смог бы высказать и старик Кумушкул из комедии Х. Зарипова «Эх, невеста, невестушка!..». Дело в том, что Кумушкул остался один: жена умерла, дети не взяли его под свой кров, и он решил жениться. «Невестушка» тоже, известно, какая – старуха Янхылыу, которая пожила некоторое время с детьми в городе да обратно вернулась. «Вот, решил свадьбу отгрохать, – говорит Кумушкул, – в свои-то семьдесят почти что». Однако сначала решил посоветоваться с сыновьями-невестками, пригласив их из города, получить «благословение», так сказать. Но побаивается – вряд ли приедут, сколько лет уже ни письма, ни весточки от них нет.

Чтобы посоветоваться, Кумушкул приглашает соседа Уметкужу. Долго ломают голову старики. Наконец, Уметкужа находит выход и уговаривает соседа сделать так: послать телеграмму, что, дескать,

отец ваш при смерти. Оказалось, что для этого нужно соблюсти еще одно условие. Чтобы окончательно уверить детей, что он тяжело болен и при смерти, Кумушкулу надо встречать их в постели и чтобы рядом под видом врача находилась Янхылыу.

С этого момента и вплоть до финала Кумушкул и Янхылыу уже выполняют в развитии сюжета пассивную функцию, фигурируя лишь эпизодически. Основную роль в развитии дальнейшего действия, организации всех участников в единый ансамбль берет на себя Уметкужа, который не выпускает из своих рук дирижерской палочки вплоть до конца фарса. К тому же Уметкужа становится ироничным комментатором мещанских поступков детей Кумушкула. Иронический подтекст особенно явно проявляется в тех случаях, когда Уметкужа начинает открыто выдавать черное за белое, плохое за хорошее. Этот прием необходим им с Кумушкулом для того, чтобы выяснить истинное отношение детей к происходящему.

Композиционно комедия построена так, что каждая ее часть представляет как бы самостоятельные сатирические сцены. Средством их связи друг с другом выступают частушки-такмаки, которые и обеспечивают структурную целостность произведения. Будучи важным элементом композиции, они играют роль логического завершения, резюме какого-либо события и в то же самое время выступают прелюдией, прологом предстоящих событий. Частушки перемежаются с драматическими событиями пьесы, отделяя их друг от друга, и выступают в качестве эстетически значимого средства, обеспечивающего сатирико-саркастический подтекст комедии. Комичность персонажей подчеркивается содержанием такмаков: данные в них обещания никогда не выполняются и не могут быть выполнены. Можно сказать, что почти все, что персонажи делают, дает противоположный результат.

Есть одно качество, которое объединяет сыновей и невесток Кумушкула – жадность. С одной стороны, стремление завладеть имуществом отца и поделить его между собой объединяет их, с другой – делает две семьи чуть ли не кровными врагами.

Так, если в начале пьесы Ынйыбика, жена старшего сына, одна пляшет под свою частушку, то с приездом Баллыбики, жены младшего сына, они уже вдвоем пускаются в пляс. Сагынбай пляшет, подумывая о счастье остаться жить в отцовском доме. К нему присоединяется его жена Баллыбика.

Поняв, что вернуться и жить в деревне им не «светит», Баллыбика завладевает зиляном, который висел на стене. Увидев это, Ынйыбика тоже хватается за него, и каждая тянет на себя. Чтобы как-то решить вопрос, Уметкужа объявляет, что драгоценный зилян достанется не просто так, а только той из невесток, которая лучше другой спляшет… Невестки с таким пылом принимаются за пляску, что мужья, в первый раз увидевшие такое дело, не могут не восхититься: «Ох уж, эти невестушки!».

На этот раз Ынйыбика и Баллыбика подбадривают себя не частушками-такмаками, а пляшут под музыку, как претендентки. Однако и после этого победителя нельзя определить. «Соревнование» продолжается. А когда Кумушкул сказал свое «последнее» слово, схватка за наследство становится до предела ожесточенной. Мужчины начинают делить скот, птицу, а женщины – все, что есть в доме и погребе. Только что жизнь готовы были отдать за свекра, глядишь – уже повытаскивали из погребов кадки с медом, маслом. Кылысбай с братом Сагынбаем за курами во дворе гоняются.

С а г ы н б а й. Э-эх, где моя молодость, догнал бы да всех сразу и схватил бы, а теперь вот брюхо мешает, ходу не дает!

К ы л ы с б а й. Я вот тоже вспомнил, как в детстве-то гонял скотину. Да-а! Самое счастливое время ведь было, оказывается!

И в этот самый момент из внутренней комнаты, когда по всему дому шум, гам, все вверх дном перевернуто, появляются Кумушкул и Янхылыу. Увидев «ожившего» вдруг старика, сыновья и невестки застыли от удивления. Финал оказался даже существеннее, чем предполагали Кумушкул и Уметкужа. Учитывая остроту ситуации, Кумушкул так объясняет причины, по которым он послал телеграмму с таким содержанием: «…Я-то ведь вас под видом дележа наследства пригласил на свадьбу! Вот она, невеста моя, Янхылыу, что спасла меня от смерти».

После сцены пляски невесток автор объединяет все сцены-карикатуры, существовавшие до этого как бы самостоятельно, в одно цельное действо, делает их (прощание с умирающим, дележ меда и масла, погоня за курами и др.) комедийным целым. Внутреннее развитие действия завершается кульминацией, а отрицательные персонажи предаются осмеянию из-за своих черт характера, непристойного отношения к людям.

Сравнение рассмотренных выше пьес с произведениями, созданными в предшествующие годы, указывают на появление в струк-

туре бытовых комедий новых черт и свойств. Так, следует отметить, что действие в комедии может принимать различную по содержанию и эмоциональному воздействию направленность, позволяя обнажить и выставить в комичном свете появившиеся уже в наше время новые формы мещанской психологии. Сюжет строится на основе логики развития отношений между персонажами, показывает зависимость их устремлений от социальных условий и положения.

Как показывает опыт сатирической комедии, представители мещанского миропонимания, мещанского образа жизни, как правило, показываются намного убедительнее и полнее в качестве типичных представителей этой социально-психологической группы людей, нежели лица, противостоящие им. Однако это не означает, что положительные остаются в тени. Использование необходимых именно для бытовой комедии средств создания образов, раскрытия характеров, выявление их психологических черт и их анализ придают этим комедиям сатирический пафос.

Таким образом, можно констатировать, что в пьесах шестидесятых-семидесятых годов перед судом зрителей предстали обыватели новой формации. Они успешно мимикрировали в условиях существовавшего общества, отнюдь не спешили проявить истинный смысл, цели и принципы своего существования. Один из героев комедии И. Абдуллина «Развожусь с женой», например, говорит по этому поводу, что поймать хулигана намного легче, чем раскрыть истинное лицо такого обывателя. Бар Тумбуюгов – один из таких обывателей. Герой этот отличается редкостной скаредностью, скупостью, жестокостью, однако, даже будучи разоблаченным, отнюдь не склонен ни ощущать, ни признавать свою вину, и продолжает считать и оценивать себя как человека нравственного и благовоспитанного. «Я не путаю чужой карман с собственным, квартплату плачу вовремя, в счетчик иголки не вставляю», – говорит он. Герой пьесы Г. Ахметшина «Волны Агидели» Утягул Умарбаев также стремится скрыть от окружающих свою двуликость, что живет он только ради карьеры. Хурматулла Хурматович, герой пьесы Н. Асанбаева «Случайное счастье», будучи начальником треста, стремится оправдать финансовые нарушения стремлением оказать материальную помощь местной футбольной команде.

На первый взгляд, ни одно из их деяний не является отрицательным, не может быть поставлено под сомнение, все вроде бы подчинено общему делу. Однако как бы они ни суетились, рано ли, поздно

ли они вынуждены открыть карты, показать свое настоящее лицо. Проблема эта решается, как уже было отмечено выше, с помощью их антиподов.

Одна из самых сложных задач комедиографии – создание комического характера в комической ситуации. Отсутствие гармонии между ними приводит к жанровому несоответствию произведения. В свое время это явление не обошло и башкирскую драматургию. В одних случаях это можно объяснить отсутствием опыта изображения комического характера, способного противостоять сатирическим персонажам и типам, в других – стремлением строить сюжет не на столкновении характеров, а только лишь на интриге. М. Карим в своем докладе на III съезде писателей РСФСР (1970) отмечал, что «…жанр комедии постепенно утрачивает свою социальную остроту, озорство, радостность; теряется интерес к ней, она даже превращается в какой-то грустный жанр» (14, 5).

Даже в то время, когда страну стала покрывать идиллия застоя, становящиеся тенденцией те или иные отрицательные социально-общественные явления находили отражение в комедиях. Например, в пьесе «Тихое озеро» А. Мирзагитова поднималась проблема воровства в системе торговли, в комедии «Прощай, Хайруш!» Н. Наджми – использования лошадей в сельском хозяйстве, в пьесе С. Поварисова «Карликовая звезда» – возможность поступления в вуз по знакомству, по блату.

Очевидно, что узкий взгляд на проблемы, недостатки художественно-образного воплощения поднимаемых проблем в указанных пьесах сыграли отрицательную роль (45, 5). К тому же и критика поспешила заявить, что в этих произведениях рассматриваются нетипичные для нашей действительности явления (6, 306).

В современных комедиях нет изображения прямого, лоб в лоб столкновения положительных героев и отрицательных персонажей. Писатели, наряду с отображением негативных моментов нашей действительности, стремятся обратить внимание в первую очередь на внутренний мир своих героев. И стараются рассмотреть эти проблемы в единстве с производственной, общественной и иной социальной деятельностью на примере внутрисемейных отношений. Эти черты современной комедии способствовали расширению ее поэтики и театрально-сценических возможностей. С одной стороны, комедия приобрела черты, свойственные другим

жанрам, сблизилась с ними, с другой – усвоив фольклорную образность, дала возможность для широких общественно значимых обобщений.

Использование типических ситуаций применительно к рамкам семьи и семейных отношений, употребление приемов гиперболы и гротеска привели к появлению бытовых комедий, близких по своим жанрово-стилевым свойствам к гротескной комедии («Случайное счастье», «Путь к роднику», «Эх, невеста, невестушка!..»).

Своим публицистическим пафосом, стремлением к аналитизму сатирическая комедия напоминает драму («Пеший Махмут», «Пустая колыбель», «Ненаглядная»). Все эти черты, а также сочетание комических диалогов с драматическими событиями, переживание героями трагикомического катарсиса еще заметнее уменьшило различия между бытовой комедией и трагикомедией («Завидуй, Америка, завидуй!..»).

Привлечение фольклорного материала и приемов при сатирической типизации героев и событий привело к появлению в драматургии такой жанровой формы как фольклорная комедия или драматическая притча («Шомбай»). Передача духовной цельности героев стихотворно-поэтическими средствами сблизила бытовую комедию с лирической («Путь к роднику»).

Таким образом, можно сказать, что, несмотря на использование бытового материала, данная форма сатирической комедии не ограничивается рамками семейных отношений, а способствует раскрытию социальных механизмов, действующих в обществе.

Исследователь комедии Н. Киселев замечает, что «предметом лирической комедии является комическое – положительное (хотя в ней могут изображаться и отрицательные персонажи – но они здесь являются не главными»). «Отсюда, – продолжает он, – господствующей формой комического в данной разновидности жанра является юмор. Конфликт лирической комедии, как правило, строится на противоречиях, раскрывающих нравственную сферу жизни героев, их личные, интимные отношения в быту» (50, 42).

Поэтому типизация характеров в лирической комедии путем выделения значимых недостатков в нравах простых, обыкновенных людей, сочетание этих черт с их словами и делами, присутствие писательской игры воображения в пределах данной жанровой формы – требуют от авторов высокой степени литературной грамотности и большого драматургического мастерства. В пьесе «Озорная молодость» И. Абдуллина

немало комических эпизодов, однако смех, присущий этой лирической комедии, – то добродушный, то нескрываемо грустный – почти нигде не переходит в смех разочарованный. В ней рассказывается о молодости и становлении характера тех, кому чуть позднее пришлось защитить Родину от фашизма.

Действие в пьесе начинается с картины приезда в родные места офицера, героя войны. Встречает его друг детства и молодости. Но вскоре офицер уезжает. Уезжает, так и не увидев девушку, которую когда-то он любил. Такой композиционный прием – ознакомление зрителя со своими героями во внесюжетном действии, т. е. показ сегодняшнего состояния героев, помогает драматургу глубже понять их прошлое, соотносить смешное с грустным в комедии. Грустна завязка конфликта, не менее грустен эпилог.

Но стоит уловить нити комического конфликта, тут же становится ясно, что смеха и радости намного больше, чем показалось на первый взгляд. Зариф, Ханиф и Шариф, главные герои комедии, стоят перед выбором жизненного пути. Но пока мешает шаловливость, некоторое легкомыслие, свойственные их возрасту. Зариф и Ханиф, например, два раза являются на курсы трактористов и оба раза убегают. «Под старость подучусь, а свои годы не желаю губить за партой да за книгой!» – говорит Зариф Саиде, председателю колхоза.

Было непросто преодолеть им возрастной барьер, избавиться от недобрых привычек, ошибочных взглядов. Вскоре с жизнью, казалось бы, веселой, беззаботной, они распрощаются незаметно для себя. Пережив мучительные тревоги, бессонные ночи, начинают «взрослеть» на глазах и, в конце концов, решаются на выбор собственного пути: Зариф пойдет в военное училище, Ханиф – а агрономы, Шариф остается работать в колхозе.

Взросление вчерашних юношей, изменения во взглядах на жизнь убедительно показаны драматургом в их отношении к любви, к тому же в увлекательных ситуациях. Внезапно они влюбляются, и все трое в одну девушку. Вернее, этому способствует сама Сафия. Она просто подшучивает над ними, желая, чтобы впредь они жили не так, как им хочется. Отныне комедийное действие становится динамичным, стремительным, сопровождается не только песней, шутками, но и переливается с грустью.

Комичны герои не тем, что одновременно любят Сафию и не от того, что любовь у них остается безответной. Их комизм обус-

ловлен безобидными действиями, из-за стремлений быть любимым молодой, красивой девушкой-агрономом. Каждый по-своему хочет овладеть сердцем Сафии. При этом они идут на самые бесхитростные шаги и решения, даже не подозревая о собственном смешном положении. В стремлениях героев проявляется их внутренняя суть, романтичность мировосприятия, чистота и светлость мыслей, прямолинейность натуры. Словом, любят так, как могут только они.

Драматург влюблен в своих героев, находит яркие краски для создания их образов. Среди друзей-ровесников предпочтение отдается Зарифу. Он – настоящий заводила всех дел, весельчак. Избалованного мальчишку хочет видеть в нем Сафия. Но председатель колхоза возражает ей: «Пяти лет остался сиротой. Бабушка вырастила. Если б какой размазня, а то ведь за что ни возьмется – все умеет!» Больше всего в Зарифе драматург заостряет его речь. Язык его подвешен, острословен. Речь делает Зарифа ярким, запоминающимся, несколько опережающим свой возраст.

Автор не спешит заглядывать в тайники души своих героев сразу. Особенности характера и привычки человека рассматриваются во взаимоотношении друг с другом, с окружающими людьми, в действии. Так, устами Саиды говорит автор про Ханифа: «Ты бы еще третьего дружка посмотрела, точь-в-точь поповская кошка – что не скажешь, все равно молчит, нежно улыбается, но не мурлычет». А о гармонисте Шарифе прозвище «Таратор» говорит само за себя. Когда собираются эти неунывающие ребята вместе, действительно, «ни бога, ни черта не признают». Автор показывает героев не в невероятных ситуациях, как это случалось в отдельных комедиях, а в обстоятельствах смешных, вызванных поступками самих действующих лиц.

К концу действия смех становится иной, чем в начале, потому что он вызван не мальчишескими выходками, а взаимоотношениями юношей с Сафией. Если свое отношение к Сафие Зариф выражал открыто, его друзья старались умалчивать об этом. Зритель, не подозревавший в этом Шарифа – тараторку, узнает о его «тайных» чувствах лишь после войны, по приезде Зарифа.

Сюжет комедии построен на воспоминаниях друзей, как они сами говорят, об «озорной молодости». Озорная потому, что сами были такими. Этим они комичны.

Не разочарованные в чувствах, любят Сафию они поныне. Не изменяли своим первым искренним чувствам, пронеся их сквозь огонь

и пепелище войны. Потому что любовь их согревала, помогала «найти» себя в жизни: Зариф стал офицером, военным летчиком, Ханифа земляки выбрали депутатом, Шариф ныне – музыкант, автор многих популярных в народе песен.

Лирическая комедия «Озорная молодость» И. Абдуллина значительна тем, что образы главных действующих лиц в ней доведены до уровня типических характеров, которые обретают себя в несложных, но в типических обстоятельствах деревенской жизни своего времени. Это и послужило основанием считать пьесу «Озорная молодость» первой башкирской лирической комедией с положительными героями» (42, 440).

Стилевой особенностью пьесы является переплетение в ней двух мироощущений: радостного и грустного. И эта лирико-романтическая комедия заставляет улыбаться и грустить зрителей старшего поколения по своей далекой молодости.

На современном этапе развития литературы комедии характеризуются весьма важными отличительными свойствами. Их своеобразие заключается в обращении авторов к исключительным, даже анекдотическим событиям и ситуациям. Среди таких пьес можно назвать «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова (дилогия «Двадцать минут с ангелом» и «Случай с метранпажем»), «Энергичные люди» В. Шукшина, «Альмендар из Альдермаша» Т. Минуллина.

Анекдоты, смешные случаи, положенные в основу произведения, позволяют авторам иронизировать по поводу отдельных черт характера и поведения людей, критиковать отрицательные стороны нашей жизни, давать нравственные уроки.

Говоря об истории создания комедии «Близнецы», А. Атнабаев отмечает, что в основу ее сюжета был положен реальный случай, произошедший с ним самим (85, 12). В шестидесятые годы, выехав вместе с кинематографистами в командировку, в одном из колхозов А. Атнабаев познакомился с одной красивой девушкой по имени Расиля. А когда приехали на яйляу, от удивления все они прямо остолбенели: их встречает та же Расиля. Оказалось только, что это не Расиля, а ее родная сестра Расима. «Надо же, как ты похожа на Расилю». – «Раз мы близнецы, то, конечно же, я похожа на нее. Нас даже родная мать путает…»

Драматург, сознательно или нет, назвал свое произведение «легкой комедией», однако в пьесе с помощью мягкого юмора под-

вергаются критике многие человеческие недостатки, воспевается добросовестный труд, стремление к честной и праведной жизни, высвечиваются такие широко распространенные в эпоху застоя стороны нашей жизни, как обман, приписки.

Автор не ставит своей целью логически, последовательно проследить развитие тех или иных черт характера своих героев, их действий в описываемых ситуациях. Наоборот, они сами двигают интригу своей простотой и бесхитростностью, приводят ее к дальнейшему развитию. Драматург, нанизывая эти события и интриги, недопонимание, проявленное героями, на нить своего повествования, создает комическое действие пьесы. Вся неразбериха, все смешные ситуации возникают, когда на яйляу для встреч и бесед с колхозниками приезжают корреспонденты областной газеты.

Развитие сюжета связано с использованием принятого в комедиографии приема неузнавания. Этот прием используется в пьесе два раза. В первый раз – когда вместо передовой доярки Расимы фотограф снимает ее тезку, жену завфермой Расиму. Второй – из-за того, что героини внешне очень похожи друг на друга, перед фотографом оказывается не Расима, а ее сестра Расиля.

Если данную ситуацию назвать подлинно комической, то результат, полученный вследствие этого «qui pro quo»(«кто вместо кого»), следует назвать кульминационным. Кульминация тесно связана с некоторыми фольклорными и литературными жанрами, где главную роль играет эффект неожиданности. Впоследствии разрешаются и любовные линии, такие, как Рушан – Расиля, Хаким – Насима, Малтабар – Раушания.

Увидев в девушках-близнецах героев пьесы, автор получил дополнительную возможность для выражения своих мыслей. Если одна из них – Расиля – смелая, инициативная, то другая, Расима, наоборот, мягкая, застенчивая. В таких случаях для развития интриги достаточно поменять героинь местами. В этом плане вполне естественно, что Расиля по прозвищу Баламут выступает с критикой дел в колхозе вместо своей сестры: «…иногда даже делаем вид, что ничего не видим и ничего не знаем. Естественно, так спокойнее, легче…»

Однако общий комический эффект не достигается только лишь раскрытием того, что на душе у девушек. Как заметила критика, в этом плане автору не хватило для полного воплощения идеи пьесы последовательности. Отрицательные явления, ставшие уже

тенденцией, так и остаются лишь в речах персонажей, поскольку их деятельность с общественной переносится в плоскость личных отношений: девушки превращаются в птиц любви, а журналисты во временных женихов. Хотя в комедии общественные проблемы и мотивы не выносятся на первый план, использование фольклорных мотивов, элементов народных игр позволило автору создать зрелищное произведение, насыщенное тонким юмором, анекдотическими ситуациями и интригами.

Если в пьесе А. Атнабаева разрабатывается интересная, нестандартная ситуация, то в центре пьесы И. Абдуллина – непохожие друг на друга, неординарные характеры. Своеобразное сочетание в каждом произведении комических характеров и комических ситуаций позволили авторам организовать по своему воздействию на зрителей настоящий комический спектакль.

2.3. Жанровые формы трагедии

В башкирской литературе и искусстве формирование и развитие жанра трагедии связано с именем М. Карима. Значительный вклад в расширение ее идейно-тематических границ, жанрового и стилевого разнообразия внес в последние годы И. Юмагулов.

Трагедия как жанр в башкирской литературе изучена сравнительно полно и на достаточно высоком научном уровне (11; 12; 17; 34; 48; 49; 55). Наличие подобных исследований, тем не менее, не лишает нас возможности делать некоторые обобщения, касающиеся проявления национального своеобразия башкирской трагедии.

М. Карим, как известно, широко пользуется возможностями сценической метафоры, символикой, образной условностью, чтобы представить действительность более выпукло и проницательно. Методологическую основу такого искусства составляет своеобразный синтез воссоздающей и пересоздающей поэтики, который наиболее характерен для современного этапа художественного творчества.

Основой для создания трагедии «В ночь лунного затмения» послужили данные обыденной, повседневной жизни народа в эпоху, когда родоплеменные связи и отношения еще играли важную, социально значимую роль. Однако автор выступает здесь не просто бытописателем, а использует привлекаемый материал для создания

острого конфликта, ясных, открытых характеров и ведет повествование романтически приподнятым, возвышенным слогом. Исходит из требований высокого стиля трагедии. «Стремление сломать устаревшие правила бракосочетания, резкий протест против остатков патриархально-родового строя возвышаются до борьбы за духовное освобождение, слабые духом персонажи поднимаются до подлинно героических высот, мелкие, на первый взгляд, коллизии преисполняются подлинного трагизма» (34, 263–264).

В соответствии со сказанным, Г. Хусаинов определяет главного героя пьесы Акъегета как «фигуру героическую и трагическую». «Образ Акъегета только лишь первый из той галереи героев, которые будут созданы М. Каримом в последующем и будут еще значительнее» (17, 257).

Например, Салават из одноименной трагедии предстает перед зрителем не просто как историческая личность, но и как поэт, образец высокой нравственности и доблестный свободолюбивый батыр. Обратившись к личности Салавата Юлаева, М. Карим предлагает зрителю как бы самому прожить и пережить, прочувствовать судьбу человека, всецело преданного своему народу. Автор подчеркивает, что Салават всем характером напряженных интеллектуальных переживаний, сложной и противоречивой духовной жизнью не может не найти отклика в сердцах современных людей. Что особенно подчеркивается обостренностью переживаний героя в моменты выбора жизненного кредо, выбора своей судьбы.

Говоря в целом, следует отметить, что драматург, оставаясь верным исторической правде, не ограничивает себя лишь достоверностью деталей, соответствием их изображаемой эпохе и требованиям реалистического анализа. Композиция трагедии представляет собой чередование «сна» и «яви». В каждой из этих сцен в романтически возвышенном духе воспевается героизм борцов за народное счастье. Не случайно патетические монологи Поэта предваряют событийный ряд сюжета и, надо сказать, переводят исторически значимые события в поэтически-художественный план. Поэт в своем слове, вобравшем совесть народа, его героизм, окидывая взором сквозь «сон» и «явь» события прошлого, яростно отвергая философию пресмыкательства и униженного смирения, ставит своей целью показать подлинные истоки неподдельного героизма, бед и страданий народа.

В финале трагедии духовное родство Поэта и его героя показаны особенно явно и ярко. Поэтому Поэт выступает как символ связи

времен и переклички поколений. Как бы «присоединяясь» к потоку времени, Поэт обращается к Салавату из своей эпохи: «Салават! Постой!.. Постой! Дела твои благословенны, страдания не бесполезны, нет за тобой вины! Это я тебе говорю – твой … из крови, ран, надежд твоих я сотворен – я говорю. Постой! Салават, постой!»

В трагедии «Салават», обозначенной как «семь сновидений сквозь явь», М. Карим воплотил образ легендарного сына башкирского народа Салавата Юлаева и на примере его трагической судьбы решает чрезвычайно сложную нравственную и философскую проблему самопожертвования во имя высокой идеи.

Избранная драматургом форма поэмы-трагедии, песни-трагедии позволила представить облик конкретной исторической личности в свете народной памяти, раскрыть неповторимую психологическую индивидуальность главного героя средствами фольклорной поэтики.

Для М. Карима соответствие эпохе не означает погоню за актуальностью. Шагать в ногу со временем – значит раскрыть внутренние, глубинные тенденции духовного роста. Обращение к образу Прометея в трагедии «Не бросай огонь, Прометей!» расширяет границы Времени и требует принципиально иного подхода к созданию образа. Героическое деяние титана, приведшее его к немыслимым страданиям, интересует драматурга не только как образец смелости. Древний образ имеет для автора значение нравственного и эстетического идеала. Независимо от времени и национальной принадлежности Прометей в концепции М. Карима связан нравственными и социально-эстетическими отношениями с миром современного человека (в то время как древние были не в состоянии понять бескорыстность Прометея).

Это отношение, проявляющее себя на новой ступени, эта связь старого и нового, прошлого и современности в рамках трагедии станет действительной при выполнении одного условия. Для этого зрителю необходимо воспринять и оценить сегодняшнюю действительность как звено в цепи Вечности и проявить свое активное отношение к вечным процессам. А это, в свою очередь, требует расширения границ времени, представления его в двух планах. Реальным временем пьесы выступает синтетическое историческое время. Составляющими его выступают служение общечеловеческим целям и идеалам, радость жизни и жизненная гармония. Это время в свою очередь оказывает влияние на нас, и с точки зрения проблематики так будет продолжаться вплоть до полного слияния с нашей действительностью.

Вспомогательное время – это время, обеспечивающее развитие сюжета, – протекает в условиях древнего мира. Здесь воспроизводится эмоциональное противостояние и схватка титанов, что позволяет зрителю возвыситься к высотам глобальных обобщений.

В трагедии «Не бросай огонь, Прометей!» М. Карим обращается к античному сюжету, мифу о Прометее, который, украв для людей священный огонь, подвергнут по приказу Зевса немыслимым страданиям. Появление этого образа в творчестве писателя закономерное явление. Герои трагедии «В ночь лунного затмения» своим нежеланием подчиняться законам шариата даже перед лицом неминуемой гибели, и Салават своим стремлением осветить народу путь к светлому будущему – воплощают идеалы свободы. Прометей, бескорыстно передавший людям огонь, из этой же плеяды героев.

Пафос трагедии определяется размышлением о том, что героическое противостояние таких богов, как Прометей и Зевс, во имя людей, их счастья, ради торжества разума на земле не бесследны, что нравственные основы жизни человека, его духовное богатство и цельность, любящие сердца, разлученные друг с другом, сильнее тех, кто лишен этих чувств.

Прометей призывает людей победить в себе страх и невежество, расставшись с дикостью первобытной жизни, сделать ее прекрасной, достойной. И именно поэтому принесенный им огонь является символом знаний, символом вечного движения. Эта пьеса также пронизана духом оптимизма, подчеркивает живучесть идей и идеалов героя.

«Трагедии М. Карима, созданные в пору творческой зрелости, – пишет Б. Бугров, – свидетельствуют о незаурядном художественном мастерстве драматурга в разработке сложных, психологически насыщенных характеров, напряженных сложных ситуаций и столкновений» (34, 277).

Среди художественных особенностей трагедий М. Карима необходимо отметить и влияние его поэтического таланта. Опираясь на традиции башкирского эпоса, богатый опыт поэтической драмы, имеющийся в мировой литературе, чтобы масштабнее представить дух эпохи, контрастно противопоставить характеры и образы, противоборствующие позиции и взгляды, он стремился использовать весь арсенал поэтических средств, имеющиеся в мировой литературе, традициях башкирского эпоса.

Жизненный материал и использованные автором средства его художественного воплощения в трагедии «Наркес» И. Юмагулова отличаются удивительным своеобразием. В данном произведении, как и в трагедии М. Карима «В ночь лунного затмения», воплощены картины из далекого прошлого башкир, отражены сложные отношения между различными башкирскими племенами и родами. Художественно воспроизводя детали быта и жизни той далекой эпохи, работая над образами, воплощающими народную мудрость, смекалку, писатель использовал лучшие образцы фольклорных произведений.

Основу конфликта пьесы составляют враждебные отношения двух соседних родов. Причиной, приведшей к трагедии, стала любовь между Наркэс и сыном главы соседнего рода. Несмотря на использование автором приемов и средств лирического стиля, конфликт пьесы решен в сугубо реалистическом плане. Как отмечает сам автор, это произведение не романтическая трагедия, а социально ориентированная героическая трагедия. «У Ильшата Юмагулова обоснование трагико-героического действия – исторические условия. То есть стремление героев к духовной свободе зависит от недостаточности социальных и общественных условий, и, тем не менее, герои не сидят притихнув. В этой битве нет правых или виноватых, следовательно, понятие трагической вины относится не к устремлениям того или иного героя, поэтому и нельзя никого из них идеализировать. Это и подвигло автора к объективности» (18, 111). К тому же, Наркес, оставшаяся между любовью и честью, личным чувством и интересами страны, в конечном итоге находит правильный выбор: остается на родине, с людьми своего рода.

В трагедии «Резной трон» автор также обратился к далекому прошлому – к жестоким битвам и столкновениям между башкирскими племенами тунгаур и кыпсак в начале XVI века. В основе трагедии проблема человека и власти, и трагизм персонажей раскрывается в их отношении к этой проблеме. Каракаш, например, использует свою красоту в качестве средства достижения своих злых помыслов. Главная цель ее жизни – сила, власть, главенство над страной и людьми. Ради ее достижения Каракаш способна на любую подлость, на любую низость.

Резной трон – главная деталь, определяющая идею трагедии и организующая сюжетную линию произведения» (44, 250). Сохранение трона означает для Яубасара остаться на посту главы рода. А

ногайский хан, подаривший Яубасару резной трон, рассчитывает на укрепление своего влияния. В чьих бы руках он не находился, трон, сделанный искусным мастером, кроме того, что является ценным предметом, – орудие власти. А раз он служит власти, в основе которой насилие, то рано ли поздно трон рушится. В финале трагедии так и происходит. Враждовавшие между собой башкирские роды объединились и вышли против войска ногайского хана, и в пылу сражения резной трон был разрушен.

В трагедиях М. Карима и И. Юмагулова трагический пафос, патетическое содержание определяются идеей самопожертвования ради счастья людей. Суть этой идеи, детерминирующей эстетику трагедии, заключается в следующем: человек, защищающий свою любовь, страну, народ, общечеловеческие интересы, всегда отличается нравственным совершенством и духовным здоровьем. М. Карим называет ее «проблемой духовной свободы».

Высокая идейность, патриотизм, гуманизм и их художественное воплощение в трагедии являются одним из наиболее значительных достижений башкирской драматургии. А это, в свою очередь, ведет к отражению в сценических произведениях тех или иных национальных черт и характеров.

Некоторые из героев трагедий – уникальные персоны, оставившие глубокий след в историческом и духовном развитии башкирского народа, мировой цивилизации. Так, если Салават – народный герой, то Прометей – мифологический персонаж. К образу Салавата М. Карим подходит с концептуальных позиций: обосновывает драматургический материал глубокими философскими идеями, возвышает его, как и Прометея, до уровня духовного и героического символа.

Образы Зубаржат и Акъегета, Нэркес и Тимерхана напоминают традиционные образы, представленные в классических восточных сюжетах, но их развитие тесно связано с местными, башкирскими корнями. Этих персонажей нельзя назвать рабами любви, благодаря своим взглядам на жизнь, друг к другу, к своим близким и соплеменникам, своему народу они приобретают явно выраженную общественную значимость. Если представить появление всех этих произведений в хронологическом порядке, то можно проследить усиление социальных мотивов. Если тема любви рассматривается в трагедии «В ночь лунного затмения» через отношение к нравам и обычаям

рода, то в «Нэркес» в центре внимания судьба любви и рода, в «Резном троне» – тема любви и власти.

В трагедиях вопросы интимно-любовного плана, различного рода любовные коллизии – составная часть личных и общественных интересов. Например, именно любовь Салавата к Ану, а Прометея к Агазии помогает им переносить все тяготы рабства. Акъегет и Зубаржат, Нэркес и Тимерхан также переживают свои чувства по отношению друг к другу как катарсис. И именно поэтому их судьба – это не путь «от счастья к несчастью» (Аристотель), а дорога в бессмертие, в людскую память. Поэтому-то они и воспринимаются как народные герои.

Основу сюжета таких произведений, как «В ночь лунного затмения», «Наркэс», «Не бросай огонь, Прометей!» составляют мифы и народные легенды. В трагедии «Салават» нет прямого обращения к фольклорным материалам, однако М. Карим включил в структуру своего произведения такой элемент, как «Сон», характерный именно для фольклора и встречающийся в сказках, например. Финал трагедии, где Салават исчезает в волнах, приближает его к героям народного эпоса. Использование мотивов, встречающихся в башкирском устном народном творчестве («Акбузат»), мировых сюжетах (например, в «Одиссее» Гомера), также расширяет возможности и границы жанра трагедии.

Конфликт трагедии всецело реализуется в содержании, то есть сами объективные условия, в рамках которых разворачивается действие произведения, ориентированы на то, чтобы на примере столкновения противоборствующих сторон показать появление эффекта трагического, тем самым, «трагическую радость» жизни (А. Луначарский). И, будучи тесно связан с проблемой духовной свободы, он решается в башкирских трагедиях в оптимистическом плане.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕР. СПОСОБЫ ТИПИЗАЦИИ

3.1. Стилевое многообразие и жанровая новизна

В современном литературном процессе, в том числе и в драматургии, стремление к постижению действительности во всей полноте и противоречивости потребовало привлечения, раскрытия и использования новых резервов. Этому в значительной мере способствовало и использование наряду с образами, обеспечивающими реалистическую суть драматических произведений, обращения к условным элементам, средствам публицистики.

О таком взаимодействии, т. е. об отношениях между жанром и стилем в современном литературном процессе Д.С. Лихачев пишет следующее: «Жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. А это изменение, т. е. развитие, идет во взаимодействии со стилевыми явлениями. Ибо не только развитие жанров, но и появление своеобразных стилевых черт связано с индивидуальным творчеством. Именно на этой основе, на основе единства литературного процесса, шло формирование многообразия стиля и жанровых форм» (54, 55).

«На наших глазах, – отмечает Е. Сидоров, – происходят интереснейшие процессы обновления жанров и взаимопроникновение стилей. Эпос обогащается драматургическими, лирическими и условными приемами; лирика, в свою очередь, тяготеет к постановке и решению художественных задач, которые раньше были подвластны только эпосу. Социальность чувств пронизывает эпос. Чувство социального обогащает лирику» (63, 54).

Данное явление связано в первую очередь с максимальным использованием писателями изобразительных и выразительных средств для расширения возможностей жанров в создании образа современного

героя со всем богатством его внутреннего мира и практической деятельности. Усиление интереса со стороны драматургов к образу так называемого «делового человека», целеустремленной личности оправдано тем, что такой персонаж оценивается как «носитель примет новой жизни, как человек нового времени». Активное отношение этого героя к вопросам сегодняшнего бытия, к труду, духовному наследию, природе составляет основной стержень конфликтов рассматриваемых в этой главе произведений, отдельные из которых получили название «производственная», «публицистическая» драма.

«Тринадцатый председатель» А. Абдуллина – типичная производственная драма. «Конфликт пьесы основан на противоречии новых методов хозяйствования, современных стилей руководства колхозами с государственными законами, регулирующими развитие сельского хозяйства» (5, 44; 18, 44). Для воплощения этого антагонизма потребовался выбор адекватной формы, то есть использование в качестве центрального структурного компонента пьесы сцены судебного заседания, – что позволило ясно и четко раскрыть мысль, устремления персонажей и представить их зрителю во всей их драматической, театрально насыщенной остроте и даже процессуальности.

Оказавшийся на скамье подсудимых, председатель колхоза «Красный луч» Мурат Сагадеев обвиняется в нарушении закона сразу по нескольким статьям. Прокурор не собирается «спускать дело на тормозах»: если закон нарушен, то виновник должен понести наказание. Однако суду приходится приложить много усилий, чтобы доказать присутствие в действиях подсудимого состава преступления. Уже в самом начале судебного разбирательства дело приобретает неожиданный поворот. Из выступлений колхозников, приглашенных в качестве свидетелей, становится ясно, что в действиях Сагадеева нет и тени корысти, а все, что им делалось, было сделано для блага людей. До Сагадеева в колхозе сменилось двенадцать председателей, а дела в колхозе день ото дня шли все хуже и хуже, и дошли уже чуть ли не до последней черты, до полного развала. И то, что Сагадеев именно в этот момент, несмотря ни на что, принял на себя руководство колхозом, в скором времени принесло свои плоды: «Красный луч» становится одним из лучших, передовых хозяйств района. Поверив своему руководителю, опираясь на созданные по инициативе председателя подсобные хозяйства, люди всецело отдались работе, а колхоз, полностью расплатившись с государством, не только выбрался из долговой

ямы, но и ежегодно стал приносить миллионную прибыль. А самое главное – колхозники поверили в возможность ничем не ограниченной творческой работы, в них снова пробудилась любовь к земле.

За что же тогда привлекают Сагадеева к ответственности? В чем состоит его вина?

Менее чем за десять лет выдвинув возглавляемую им артель в передовые, Сагадеев решил вознаградить своих соратников, развернул строительные работы. И чтобы как можно скорее ввести в строй жилье для колхозников, детский сад и ясли, по повышенной цене было приобретено сантехническое оборудование за счет общественных поступлений. Если подойти чисто формально, то это, конечно же, противозаконно. Кроме того, передовиков производства, ветеранов отправляет в круиз по Черному морю. При этом колхоз оплатил не только путевки, но и месячную зарплату. Прокурор опять-таки настаивает на грубом нарушении Сагадеевым финансового законодательства. И действительно, обвинители его в данном случае правы. Однако факты, по мудрому замечанию парторга колхоза Закирова, раскрывают суть дела только с одной стороны – а их нельзя рассматривать в отрыве от жизни людей и их судеб. Поэтому и не случайно, что Сагадеев отказывается от предоставленного ему слова перед началом судебного заседания. Он просит в первую очередь предоставить слово тем, кто принимал непосредственное участие в восстановлении разрушенного колхоза, делил вместе со всеми все радости и горести. И каждый из них один за другим начинает выступать. Если поначалу они чувствовали себя не очень уютно в рамках судебного разбирательства, побаивались, то чуть позже воодушевились и вели свой рассказ от чистого сердца. Говоря о себе, о делах колхоза, повествуя обо всем лучшем, что было у них и что теперь, они показывают, что деятельность Сагадеева носит нравственный смысл.

З а к и р о в. Сагадеев не раз выручал район. Говорю «Сагадеев» – в последние годы я почти все время болел, после сотрясения мозга. Так вот, в год засухи, когда в других хозяйствах резали скот, он скупил у них более тысячи голов телят.

В т о р о й з а с е д а т е л ь. У него не было засухи?

З а к и р о в. Предыдущий год был урожайный, соломы было очень много. Осенью и весной колхозы сожгли ее в скирдах – пахать мешало. А Сагадеев нет. Хотя у нас был годовой запас кормов. На соломе и запасе

он сохранил и свой скот, и вырастил тех телят, в последний год пятилетки. И дал столько мяса… Я могу подтвердить цифрами. И район вышел в передовые. По мясу.

С а у б а н-а п а (*с отсутствующим видом, тихо*). Господи, куда все это ушло?..

З а к и р о в. Дауту Усмановичу тогда дали орден Ленина. А одному председателя колхоза присвоили звание Героя; хотя ему было далеко до Сагадеева. А Сагадееву ничего…

Б а и м о в (*оглянувшись через плечо*). Ты же знаешь…

З а к и р о в (*будто и не слышал*). Я вышел из больницы и пошел к нему… и застал в поле. «Друг ты мой, – вздохнул он, – когда-либо я ходил у них в любимчиках? Тем более, сейчас – вон следствие ведут… – И глядел на колхозников, что в поле работали: – Вон они – мое счастье и награда. Больше я ничего не хочу». Это было сказано с такой грустью и достоинством – я не нашелся что ответить…

С а у б а н-а п а (*тяжело задумавшись, слабо кивает*). Он знал не только радость, но и горе от своей победы…

И то, что дальнейшее разбирательство фактов, по которым обвинялся председатель, шло уже в связи с историей колхоза, судьбами людей, показало, что все сделанное Сагадеевым было направлено на благо тружеников. Автор нисколько не смягчает остроты драматического конфликта, обращает внимание зрителей на диалектическую сложность создавшейся ситуации. Пьеса завершается сценой удаления суда на совещание. Приговор неизвестен зрителям. Наличие строго определенного финала для автора не принципиально, основное внимание зрителей он направляет на диспут, идущий на сцене. Однако нет сомнений, что сам автор – сторонник Сагадеева, поскольку, по словам академика Б. Кедрова, «все содержание работы передового колхоза, изображенного в пьесе, доказывало необходимость открыть дороги для более успешного развития сельского хозяйства страны. Причем такого его развития, когда личные интересы колхоза и колхозников совпадают с общественными интересами» (38, 14).

И вместе с тем с повестки дня не снимается вопрос о нравственной приемлемости и значимости успехов председателя, поскольку даже и самые благородные устремления этически не всегда могут быть оправданы.

Пьеса «Тринадцатый председатель» – произведение во многом полемическое, экспериментальное, предоставившее автору возмож-

ность в ином ракурсе представить производственную тематику: она уводит зрителя от привычных и надоевших проблем и позволяет ему представить их по-новому. Исходя из того, что произведение построено по определенной жесткой схеме, ссылаясь на протокольный характер композиции пьесы, были попытки поставить под сомнение наличие каких-либо человеческих свойств у Сагадеева. Однако этот взгляд вряд ли можно назвать соответствующим действительности, так как Сагадеев – «человек со стороны», герой не явленный, находящийся вне сюжета. В соответствии с жизненной логикой автор, чтобы публицистически открыто, намеренно тенденциозно изложить свои взгляды, все деяния и поступки «тринадцатого» подает не в рамках развития сюжета, а рассказывает о них. Этот неожиданный драматургический прием не мог не взволновать зрителя. Высказывания персонажей пьесы, выполняющих функции авторского повествования, указывают на публицистический характер подхода драматурга к поставленной в произведении проблемы. Аналитизм свойствен конфликту пьесы, который выражен в рассмотрении характера личности Мурата Сагадеева в социальном поведении.

Пьеса «Тринадцатый председатель» обосновывает правильность мысли, заключенной в следующем суждении: «сегодня производственная пьеса опровергает мнение о том, что публицистичность и психологизм несовместимы и подтверждает необходимость произведений, которые бы выдвигали на первый план именно социальную значимость происходящих событий и действующих в них людей» (21, 62).

Когда А. Абдуллин завершал работу над пьесой «Последний патриарх», пьеса «Тринадцатый председатель» шла с аншлагом в театрах всей страны и за ее пределами. И лишь через довольно продолжительное время обе пьесы были поставлены на башкирской сцене как драматическая дилогия. Некоторые высказывали сомнения в необходимости продолжения пьесы, Сагадеев и так уже вскрыл все те недостатки, которыми полна наша жизнь. К тому же недосказанность и неразрешенность проблемы, открытый финал пьесы как бы давал зрителям возможность самим сделать все необходимые нравственные выводы. Чем же тогда можно объяснить возвращение Сагадеева? Видимо, предчувствие перемен в нашей стране потребовало от драматурга продолжения начатой дискуссии. К тому же надо сказать, что образ Сагадеева является общественно значимым, выступает воплощением социального оптимизма и исторической перспективы.

Автор не собирается давать ответы на все поставленные в предыдущей пьесе проблемы. И разве не странно то, что Сагадеев отказывается возглавить колхоз после своего возвращения? Борьба добра и зла приобретает в «Последнем патриархе» более глубокий характер.

«Последний патриарх» начинается с песни. В ремарке отмечается, что из глубины сцены слышится башкирская народная песня «Буранбай». В ней повествуется о судьбе борца-бунтаря против самодержавия, сосланного в итоге на каторгу. Это, разумеется, намек. Значит, Сагадеев был осужден.

Грустный напев «Буранбая» служит как бы мостом между сценой и зрительным залом, становится своеобразным камертоном, задающим тон всему развитию сюжета. Экспозиция придает, во-первых, национально-эмоциональный колорит действию пьесы, во-вторых – указывает на единство нравственных основ героя народной песни и героя драмы. Близость их характеров в служении добру и справедливости. Естественно, Сагадеев – представитель совсем другой эпохи. Однако, разве он не такой же патриарх, как и Буранбай?

Некоторые хотят знать, с чем вернулся Сагадеев: «с добром ли, с местью»? Однако он не сломлен: так же доброжелателен и благороден. Беседуя с прокурором Улиным, он говорит: «Не справедливость обязана закону, а закон жив и крепок благодаря справедливости…» Именно благородство служит для него критерием совестливости. Сила Сагадеева в том, что он способен увидеть и сохранить лучшее, что есть в окружающих его людях. И, соответственно, люди отвечают ему взаимностью.

По возвращении Сагадеева начинают раскрываться некоторые дотоле неизвестные факты. О том, что кто-то уже ушел из жизни, как ведет дела в колхозе новый председатель, всплывает «история капусты», не зафиксированная в судебном протоколе… Но самое главное – его не забыли. Не случайно так взволновались Ягда и Кудашев и так растерялись Баимов и Улин. Лишь только Саубан-апа и Вьюгин ведут себя достойно: их роль в оправдании Сагадеева не только перед судом, но перед нравственным законом трудно переоценить.

«Добро делается из зла» – в этих словах заключена вся философия Сагадеева. Мурат живет с целью сделать жизнь людей лучше и светлее, богаче и духовнее. И большая часть людей поняла это и, не побоявшись трудностей, пошла за ним. Другие же пришли к этому через колебания и сомнения. К истине, к необходимости жить по совести, по уму люди пришли не сами по себе, а под влиянием Са-

гадеева, его гражданской позиции. Например, судьба Халиды очень примечательна и показательна в этом плане. Изменение отношения к Сагадееву привело ее к глубочайшему кризису и послужило причиной ее добровольного ухода из жизни. Показательна и драматична судьба прокурора Улина, который не столько выполнял свой профессиональный долг, а был вынужден под давлением чиновников, таких как Баимов, выступить на процессе в качестве обвинителя.

И вместе с тем зритель не мог не отметить попытки Улина найти оправдательные моменты поступкам и действиям Сагадеева. Определение, данное Улиным, что «высший уровень законности – это когда закон един для всех», свидетельство того, что добро побеждает зло, что Сагадеев выше любых чиновников. Поэтому возвращение Сагадеева воспринимается вполне естественно. На вопрос «Как объяснить появление драмы "Последний патриарх"?» можно ответить следующим образом: А. Абдуллин хотел двумя частями своей драмы показать, что его герой постоянно находится в борьбе. И, тем не менее, Сагадеев уходит со своего поста. В чем же дело? Отнюдь не потому, что его обвинили и не оправдали. Само продолжение действия, на момент возвращения Сагадеева, в стенах полуразрушенного дома пчеловода свидетельство того, что он не сможет остаться в родных краях. А люди, которые некогда привели его на скамью подсудимых, теперь обвиняют его в восхвалении капитализма, приверженности религии.

Тринадцатый председатель считает себя самого виновным в том, что его борьба обходится слишком дорого, тяжело переживает смерть жены и гибель Закирова и Кадрии. Он считает себя обязанным продолжить правое дело тех, кто погиб, тех, кто считал его опорой. Потому остался верным им до самого конца, – и дает слово привести в порядок их могилы.

Уход для Сагадеева – это продолжение борьбы. Но он не бунтарь и не моралист. Сагадееву свойственен также максимализм, как героям многих производственных драм 70–80-х годов. Он живет с пониманием необходимости глубоких перемен в обществе и начинает борьбу за их осуществление. Именно это делает его образ современным, а проблемы, поставленные в пьесе, чрезвычайно актуальными.

Сагадеев все делает, советуясь с соратниками. За это его любят и уважают люди, особенно Ягда. И разве не гордость звучит в словах Кудашева: «прямо последний патриарх»?! Когда надо, Сагадеев соразмеряет

свои действия с опытом предшествующих поколений, с их подходом к делу. Эпизодические встречи и беседы со Стариком (Уж не Буранбай ли это?..) служат прекрасным подтверждением этой мысли. Непреклонная воля Сагадеева, совестливость, доброжелательное отношение к людям делают его образ возвышенным и вместе с тем не отрывают от национальной почвы. И этим он и представляет ценность.

А. Абдуллин сумел своими произведениями отразить суть нравственных ценностей, которые сложились на родной земле нашей, в отношениях между людьми. Через водовороты судьбы, что выпали на долю Сагадеева, он передал психологию народа, ее лучшие черты. Уход человека, который породил надежду на лучшее, на перемены, не может не вызывать сожаления. Как поется в народной песне «Буранбай»: «…твой дух навеки, лишь бы эта милость – живая боль среди земных дорог».

Нетрудно объяснить, почему дилогия А. Абдуллина с таким успехом прошла по сценам многих театров. В образе Сагадеева воплотились самые острые и жгучие проблемы современности. Продолжая традиции башкирской драматургии, заложенные такими произведениями, как «Сакмар» и «Дружба и любовь» С. Мифтахова, «Райса» и «Файзи» Н. Асанбаева, А. Абдуллин своими пьесами дал образец использования возможностей дилогии в новых исторических условиях и познакомил многочисленную аудиторию с новым этапом развития башкирской драматургии. В Сагадееве отразились характерные черты своего времени, которые можно увидеть, например, в образе Потапова из «Заседания парткома» А. Гельмана, Саттарова из «Дарю тебе жизнь» Д. Валеева, Абабия из «Святая-святых» И. Друцэ, Янбики из одноименной пьесы Р. Сафина.

Пьесу «Тринадцатый председатель», учитывая естественное сочетание в ней злободневной публицистики и психологии характеров, можно определить как драму психолого-публицистическую. Несмотря на объективизм и аналитизм автора, эмоциональность в восприятии образа Сагадеева вызывает своеобразный лиризм пьесы.

Вместе с тем в таких произведениях, как «Янбика» и «Тилекей» («Затейник») Р. Сафина авторская тенденция с самого начала становится поэтической идеей, способной взволновать и впечатлять зрителя. В пьесах ведется разговор о месте и высоком назначении человека в жизни, о добре и зле. Причиной тому – уроки нравственности, которые преподали людям герои этих пьес Янбика и Тилекей.

Для Янбики ответственность перед людьми, обществом – нравственный критерий. Ответственность для нее не пустые слова, она подтверждается и подкрепляется конкретными делами. Поэтому сумела Янбика проложить «прямую дорогу к сердцам людей». Так и не сумев договориться с председателем, Янбика попыталась решить проблему строительства новой, прямой дороги на более высоких инстанциях. Однако она погибает... Когда состояние Салимы, ждущей ребенка, стало ухудшаться, потребовалось срочно вызвать врача. Звонок в районную больницу ничего не дал. Янбика решает послать за врачом машину. Однако сделать это вовремя можно только в том случае, если машина пойдет по самой короткой дороге, через «Чертову гору». Поскольку ей нужно было ехать в район на совещание, Янбика отправляется в путь на машине Тимергали, возлюбленного Алсу.

Все ждут вестей от Янбики и Тимергали. Вскоре у Салимы рождается ребенок, сын. Мать остается жива. Однако радость рождения человека омрачается трагической вестью: «На Чертовой горе произошла авария. Янбика скончалась, а Тимергали взяли под стражу».

Мало кто поверил в смерть Янбики. И прежде всего – сам автор. Выведя ее в виде Духа, он тем самым подчеркивает бессмертие Янбики. И многим, особенно Алсу, он становится опорой и поддержкой. Несмотря на всю условность образа Духа, автор тем самым придает характеру Янбики реалистические черты, обогащает его. Возвещая Алсу о невиновности Тимергали, Дух в то же самое время дает знать и о своих сомнениях, раздвоенности: «С людьми я поделиться не успела огнем своей души».

Со своей стороны, помнить Янбику, вспоминать о ней – для персонажей пьесы вопрос принципиальный: если одни боготворят эту женщину, то другие отвергают. Два разных отношения к Янбике, две оценки, даваемые ей и ее делам – это выражение конфликта в духовно-нравственном аспекте. В то же время действенная основа конфликта определяется противостоянием между Янбикой и Хужагулом, противоборством двух стилей руководства.

Спор между ними не надуман, он имеет под собой реальную почву. Это вопрос о строительстве прямой дороги (через «Чертову гору») из колхоза «Прямой путь» в райцентр. Янбика дает и морально-этическое, и экономическое обоснование необходимости такой дороги. А председатель колхоза даже слушать не желает, требует подождать.

Янбика даже после смерти стремится делать добро людям. Это ее качество особенно ярко проявляется в отношении к Алсу и Тимергали, их любви друг к другу. Дух Янбики оберегает два молодых сердца: дает Алсу силы жить, она спешит оповестить людей о невиновности Тимергали.

Во второй сцене «воспоминаний» после разговора Янбики с Хужагулом зритель окончательно понимает, кто такая Янбика. Она осуждает поведение Хужагула и вместе с тем понимает, что, несмотря на отрицательные черты характера, Хужагул сильный человек. Хужагул раскрывает душу перед Янбикой, открывает ей свою тайну, хранимую в сердце многие годы, признается в любви. Однако Янбика отвечает: «Ты же хорошо понимаешь, что я не могу предать светлую память Айсуака, Хужагул». Но сердце Янбики все же как будто смягчается. В этот миг Янбика как будто услышала песню. Сначала тихо, потом все громче и громче. Это песня Айсуака («Дороги трудные пройдя, вернусь я, Янбика моя. Если ты ждешь меня…»).

Стремясь взять себя в руки, она с горечью начинает говорить: «Чувства твои, двадцать лет плутая и путаясь, пришли к тебе. А я Айсуака ни на минуту никогда не забывала, никогда не покидал он сердце мое. И с чувством этим всю свою жизнь я и живу. А ты… ты думаешь, наверное, сколько лет живет она без мужа, уж и забыла, поди, что такое ласка. Ошибаешься! И у меня душа есть. Как и у тысяч и тысяч женщин, чьи мужья полегли на полях войны, у меня тоже есть право любить и быть любимой. Есть это право! Однако есть такое понятие как верность, достоинство, которое и делает человека человеком в этом мире. Верность памяти Айсуака – это мой долг. Если я изменю себе, своему долгу, то и человеком называться утрачу я право. Понимаешь ты, не человек я тогда! (Несколько успокаиваясь). А ведь жизнь свою, пусть и короткую такую, хочется человеком прожить. Человеком!»

Слова эти говорят о духовной цельности Янбики, ее душевном и духовном здоровье. Во-вторых, в монологе Янбики перед глазами предстает вся жизнь человека, исполненная психологической напряженности и драматизма.

Как и Янбика, Тулякай («Тилекей»), сталкиваясь со злом, несправедливостью, не утрачивает таких своих качеств, как доброта, благородство. В этом он стремится следовать за своим младшим братом Шахи, который на зло никогда не отвечал злом, только добром. Шахи представляет собой образ, соединяющий реальность и мир

мечты, символ духовной свободы. Односельчан нисколько не беспокоит его простодушие – они никогда не боятся открыть ему свои самые сокровенные секреты, самые потаенные думы.

Простодушие, ребячество как свойство характера целого ряда персонажей пьесы «Тилекей», выступают в них как верность идеалам юности, идеалам любви и свободы, и это совсем не признак незрелого ума, а принцип жизни. Тулякай, например, совсем как сказочный герой, отправляется на поиски красок, чтобы сделать жизнь еще красивее и ярче. Или же Зиляйлюк, которая вот уже сколько лет приходит в теперь уже разрушенный дом, чтобы разжечь очаг, в дом, куда она должна была бы прийти невесткой.

«Роль юродивых играют умные люди» – в этом главная идея произведения. И чтобы реализовать эту идею в пьесе, автор сохраняет за главным героем эту романтическую приподнятость вплоть до конца драматического повествования. Оставить Тулякая на положении обыкновенного обывателя было бы, видимо, неубедительно с художественной точки зрения. Прекрасно понимая это, автор вводит в ткань повествования элементы фольклорной поэтики. Чтобы понять причины злодеяний, направленных против него (и делает он это отнюдь не для того, чтобы отомстить), он, как и герои сказок, принимает другой облик: превращается в Тилекея (Юродивого).

Вот сцена встречи Тулякая с Зиляйлюк.

З и л я й л ю к. А я все еще надеюсь – надеюсь, что вернется. А какая еще надежда может быть у меня? Тебе только могу я сказать, Шахи, поскольку знаю, что ты меня не предашь. Говорят, что он развелся с женой. Ну и что с того, что развелся, говоришь? Так ведь он сюда вернется. Что будет, если он вернется? Лишь бы еще раз взглянуть ему в глаза, тогда и умереть не страшно. Почему ты молчишь, Тилекей? Помнишь ли ты Зилю? Помнишь ли ты возлюбленную брата своего Тулякая?

Т у л я к а й (*в сторону*). Ты, видно, думаешь, что я Шахи, что ж, так будет легче, и тебе, и мне. (*Обращаясь к Зиле*). Я-то… Я птица, что осталась без гнезда. Куст, на котором я, бывало, пел, срубили, с корнем вырвали. Вот и не знаю, где мне петь, где остановиться. Не на кого опереться Тилекею, не на кого…

Поступки Тулякая нельзя рассматривать как жестокость. Ведь и сам Тулякай сожалеет о случившемся: «Как она прекрасна в своей грусти! Ах, почему мы начинаем ценить человека, только потеряв его. Ходил, искал волшебные краски. (Обращается к Зиляйлюк.) Зиля! Ты ведь скучаешь по нему, да?

Зиляйлюк также готова признать свои ошибки и грехи.

З и л я й л ю к. Есть и у меня свои секреты, Тилекей. Их только земле и можно поведать.

Т у л я к а й. Разве и ты виновна? Перед кем же? Разве что только пред Господом?

З и л я й л ю к. Перед любовью, что равна самому Богу. Ради любимого вышла замуж за нелюбимого.

Вот поэтому, как говорят односельчане, Зиляйлюк «ищет слезы, что пролила в молодости» (прошлогодний снег ищет). Свою жизнь с Хусаином она так характеризует одной своей подруге: «Утомило меня это двуличие. Ложь надоела. Ведь не так я хотела жить. Скажи ты мне, Алмагуль: разве такова я на самом деле?»

В сцене встречи Тулякая и Зиляйлюк выясняется их верность данной когда-то друг другу клятве.

Услышав о кознях Хусаина от него самого, Тулякай вне себя от возмущения и, сам того не заметив, выходит из роли Тилекея.

Х у с а и н (*отпрянув в сторону*). Взбесился ты, что ли? Ладно, ладно, ухожу. Видишь ведь, на пожар зовут. А то бы я еще поговорил с тобой.

Т у л я к а й. Эх, Шахи, нет во мне твоего актерского таланта… Разведчик из меня никудышный. Нет, Хусаин, не буду я мстить тебе за изувеченного тобой брата. Однако искусство мое будет бороться с тобой.

Надо полагать, принять облик Тилекея было необходимо художнику, чтобы удостовериться в действительной сути Хусаина.

Х у с а и н. С тобой, братец, оказывается надо быть поосторожнее. А то ведь и не поймешь, что там на уме у юродивого: то ты Тилекей, то вдруг правду заговоришь. Раньше ты был умнее, Тилекей.

Т у л я к а й. И у тебя ум был живее, пока ты не стал председателем сельсовета. Правда, ты пил в то время. Выпивал да как следует юродствовал, озорничал! И как ты это в председатели-то влез, вот это непонятно мне…

Непримиримость добра и зла, а временами верховенство зла в пьесах «Янбика» и «Тилекей» придает драматическому действию обостренность и напряжение. Например, Хужагул и сам осознает, что отстал от жизни, что излишне крут. Не скрывает и того, что женился на нелюбимой женщине. Только перед одним человеком он «раскрывается» – перед Янбикой, когда признается ей в любви. Однако он так и не может освободиться от эгоизма. Из-за озлобленности и жестокости он оказывается причастным к гибели Янбики.

Хужагул – из обоймы тех руководителей, которые считают только свое мнение единственно верным, жесткий председатель, не имеющий представления о компромиссе. Он – «сородич» Мурзахана Шавкатова из «Одинокой березы» М. Карима. Самое главное для Хужагула – производство, план, а чем живут его колхозники, какие чувства они испытывают – для него второстепенный вопрос. Характерен такой эпизод. Когда Тимергали говорит о необходимости помочь старухе Закии, оба сына которой погибли на войне, Хужагул Хазиев, и глазом не моргнув, ответствует: «Давай-ка, братец, не забивай мне голову такими пустяками».

И в спорах с Янбикой он наловчился отстаивать свои интересы, поворачивать все на свой лад. Например:

Я н б и к а. Так в чем же правда?

Х у ж а г у л (*указывает на гроссбух, лежащий у него на столе, на переходящее Красное знамя, на поля за окном*). Вот моя правда! Вот! Вот! Только работай! Жизнь не улучшается от митингов. Чего им еще не хватает? Ведь все же есть. Вот, дворец культуры построил. Таких дворцов и в городе-то раз-два и обчелся. Мясо даю, молока даю, хлеба даю. Что еще от меня надо? (*Берет свой гроссбух.*) Вот мои доходы и расходы! Все подсчитано, записано. Нет, не понимаю, что случилось с народом.

В «Эпилоге» мы также не видим, что его жизненные принципы сколько-нибудь изменились, что он испытывает какие-либо угрызения совести. Признает лишь, что дух Янбики не дает ему спокойно жить, и говорит это со спокойной совестью.

В драме «Тилекей» адрес носителя зла также указан точно. Это – Хусаин. Хусаин совершает, например, по отношению к Тулякаю три злодеяния. Во-первых, обманом женится на Зиляйлюк. Во-вторых, Шахи, родного брата Тулякая, делает калекой, ударив его железным прутом по голове. В-третьих, заставляет разломать дом старика Сафы (отца Тулякая) – чтобы отправить возвращающегося в родные края художника обратно в город. Он боится, что раскроется его давнишний обман и Зиляйлюк уйдет к художнику.

Тем не менее, личный, частный конфликт автор не выносит на первый план. Для Тулякая важнее судьба родного края, сохранение красоты его природы. Вернувшегося на малую родину художника не радуют происходящие вокруг изменения, его охватывает чувство жалости к тому, что происходит в его родных местах. Но находит в себе силы призвать людей опомниться: «Эй, вы! Весь мир летит в тартары, или вы не замечаете ничего? Спасать надо Землю!»

Автор последовательно выражает свое отношение ко злу. Во-первых, это видно по эмоциональному состоянию персонажей, когда был разрушен дом. Сцена разрушения дома является в произведении одной из главных. Объединяя вокруг себя все остальные события, эта сцена способствует столкновению и раскрытию различных характеров. Во-вторых, размышление и рассуждение Тулякая о судьбах родной земли находит резонанс, отклик в душах других персонажей пьесы, устанавливает между ними духовные связи.

Для Тулякая понятие красоты наполнено конкретным содержанием. Способность ощущать красоту, понимать ее сподвигает Тулякая к совершению добра. Во взаимоотношениях главного героя с другими персонажами пьесы понятие красоты, борьбы за претворение ее в жизнь занимает ведущую позицию, и это отражение активной позиции самого автора к добру и злу. Создав портрет Хусаина, Тулякай не погрешил против действительности, против истины. «Ведь он не сделал меня злым и жестоким. Как же это так? Ведь сколько я ему зла сделал, а он… Отобрал у меня жену, а меня вернул, самому себе меня вернул…» И, тем не менее, излишняя романтизация образа Хусаина, изменение его в лучшую сторону под влиянием портрета, слишком быстрый переход от злодейства к праведности выглядят малоубедительно. И это нельзя оправдать даже возвышенным пафосом произведения в целом.

Возрождение других персонажей к новой жизни под влиянием искусства не вызывает особых сомнений. Свой призыв остановить падение мира в пропасть Тулякай подтверждает конкретными делами. Для того чтобы сохранить красоту, ее надо научиться понимать и знать. Понимая это, Тулякай создает портреты односельчан. Упорный труд дает неожиданный результат – появляется целая галерея портретов! Люди поражены красотой друг друга, которой они прежде не только не замечали, но и не подозревали друг в друге. Аптряй, например, впервые увидел, что глаза его жены голубые. Доярка Ямиля расплакалась: «Всю жизнь потеряла, ухаживая за коровами, а вот ведь нашелся человек, который и мою красоту сумел разглядеть». «Даже малая пичужка смело бросается на защиту своего гнезда. А ты на людей никакого зла не держишь», – говорит Тулякаю Мотойк. Тулякай тем самым еще раз подтверждает верность идеалам своего брата Шахи: «…он никогда не бросал камень в тех, кто его обижал, а наоборот, отвечал пословицей: кому дом нужен, из драгоценных камней сложу». Добро только от добра происходит. И Мотойк понимает, что только и делал, что лил воду на мельницу зла.

Однако нельзя рассматривать те сцены, в которых участвуют Апуш и Мотойк, только лишь как выражение отрицательных качеств этих персонажей. Тулякай хорошо понимает это и не держит на них зла, прощает их. А самое главное то, что они, может быть, и не способны остановить падение мира в пропасть, однако они начинают осознавать свою ответственность за родимую сторону, ее природу.

С точки зрения использования приемов и средств для раскрытия характеров действующих лиц, пьесы «Янбика» и «Тилекей» свидетельствуют о новых возможностях сегодняшней драмы, вызванных активизацией жанрово-стилевых взаимоотношений. Жизненное кредо, гражданская позиция и этическое поведение персонажей этих пьес, как стало известно, определяются их отношениями к Янбике и Тилекею, что служит катализатором всего действия, помогает понять и осмыслить идейное содержание произведений. В процессе взаимной проверки нравственных устоев определяющая роль принадлежит Янбике и Тилекею, духовный мир которых автор раскрывает через их поступки, и то влияние, которое они оказывают на окружающих.

Два подхода к обрисовке образа современного героя в лице Янбики и Тилекея позволили драматургу создать два произведения, относящиеся к разным жанровым формам драмы. Если «Янбика» – драма романтическая, то «Тилекей» относится к психолого-публицистической драме.

В обоих произведениях каждый персонаж представляет собой вполне определенный и законченный характер. В то время как в «Янбике» содержание произведения выражается через диалоги персонажей и посредством условных элементов, то в драме «Тилекей» одну из стилей составляет авторское изображение, точнее, монологи-комментарии Тулякая. Получив такой мандат от автора, Тулякай отнюдь не паясничает, а рассказывает, полемизирует, убеждает, делает выводы, а где это нужно, открыто, публицистически обращается к людям (зрителям).

В пьесе «Тилекей» отношение персонажей к проблеме добра и зла дано с помощью выразительных средств, колоритных деталей и тонких речевых характеристик. Например, Тилекей. Каждое его слово значительно, исполнено глубокого смысла: «Если правду я скажу, говорят “юродивый”. – Кто умеет ловко врать, тому уважение, почет».

Уже в одном только монологе Тулякая выражена вся его судьба: «Сельчане! Родные мои! Как бы ни старалась жизнь принизить вас и показать плохими, не сможет она уверить меня в этом. Я так напишу

ваши портреты, что вы увидите себя, свою душу по-новому». Алмагуль, в присущей только ей манере, с помощью своеобразных лексико-синтаксических конструкций и средств говорит о причинах возникшего пожара: «Ах, ах! Или огонь попал в торф? Черти, осушили болота… Ни черемухи не осталось, ни смородины, ни вишни. Целину, видите ли, им подавай. Дескать, болота осушим, будем пшеницу сеять. Вот черти» (96, 32). Апуш, добившийся любви Алмагуль, теперь уже не комический персонаж, его слова начинают выражать основную идею произведения. Окрыленный любовью, он говорит Алмагуль: «И на Актау возродим березняк. Снова озеро, как и прежде, будет красоваться».

Как можно видеть, драматизм конфликта в пьесе не ограничивается лишь противопоставлением персонажей. Острота поставленных проблем определяется и возвышением отдельных персонажей над личными невзгодами и неурядицами, их стремлением к духовному совершенству, нравственной цельности. На путях достижения своих целей многие персонажи, как Зиляйлюк, например, сталкиваются с тем, что «горе смеется, а радость рыдает».

Нравственное содержание поставленной автором проблемы, ее роль в раскрытии характеров персонажей привело в свою очередь к использованию построенного на контрастах стиля, точнее к синтезу драматического, лирического и эпического (публицистического) стилей. Например, обрисованные поэтическими средствами березы на горе Актау, выступающие в качестве символа красоты и чистоты, напоминают Тулякаю о любви, его молодости, Зиляйлюк. Эту сцену воспоминаний автор выписал с особенным изяществом и выразительностью. Возникает ощущение, что кроме этого парня с девушкой нет больше никого во всей Вселенной, и кажется, что слова их разносятся по всему миру.

Но автор недолго любуется картинами идиллии, он точно подметил изменения в окружающем мире. Земля, только-только просыпавшаяся под щебет птиц, внезапно охвачена оглушающим гулом тракторов. Что же видит Тулякай теперь? Куда подевались березы Актау? С возвышенно-лирического стиля автор переходит на публицистический, переносит внимание на экологические проблемы, то есть от восторгов Тулякая переходит к его монологу («Мир катится в пропасть…»), а затем посвящает этой проблеме диалоги персонажей.

Наряду с главными героями, в сценических произведениях Р. Сафина встречаются персонажи одномерные и односложные, даже не-

сколько простоватые, живущие между реальностью и мечтой: в одноименной драме это Тилекей, в «Диких гусях» – Абдрахим. Все они люди открытой души, добрые и благородные. Как и герои сказок, они верят, что все должно закончиться добром, все имеет хороший конец. Их несколько замысловатая речь и часто непредсказуемые поступки помогают глубже понять идейный смысл произведений.

Аюп из драмы «Янбика» тоже из таких людей. Автор создал этот образ добрым, веселым и вместе с тем исполненным подлинной философской глубины. В ауле его зовут даже иногда «юродивый Аюп». В действительности же Аюп образ очень сложный, даже Галиакбер, равнодушный ко всему, позднее начинает понимать всю мягкость и доброту Аюпа. С одной стороны, Аюп – реалистичен, правдив, с другой же – мечта, вымысел. Для него, как может показаться, нет грани между явью и вымыслом. Да он и сам говорит Аллагулу: «разве все, кто смеется, делают это от души? Нет... конечно же, нет, друг мой! Это только так кажется». Каждое слово Аюпа полно глубокого смысла, метафорично. С помощью этого образа автор выносит справедливый вердикт таким персонажам, как Хужагул, Лукман, Аллагул.

В будущее Аюп смотрит с оптимизмом, надеждой. Его несколько максималистский оптимизм, тем не менее, воодушевляет других персонажей пьесы. Для многих как гром среди ясного неба прозвучали его слова: «Я найду Янбику». И хотя сам он остался один, Аюп свято верит в то, что сможет вернуть и Янбику, и Тимергали, и остальные тоже начинают верить в это. Гайша обращается к нему как к святому: «В словах его чувствуется сила, способная угасший огонь возжечь, оборвавшуюся жизнь возродить. Спасибо тебе, Аюп!» Великодушный, умеющий вовремя ввернуть меткое словцо, вольнолюбивый Аюп олицетворяет так хорошо знакомый и по другим драматическим произведениям тип национального характера.

Жанровые и стилевые особенности рассмотренных произведений в первую очередь связаны с содержанием поставленных в них проблем и действующим в определенных социальных условиях героем, духовно свободным, оттого способным делать добро. Авторы используют разнообразные приемы, обеспечивающие воздействие поступков героя на окружающих: сочетание нескольких стилей, элементы условности, метафоричность. А это, в свою очередь, приводит к активизации стилей, их синтезу и, как итог – к обогащению жанровых структур драматических произведений.

3.2. Синтез формы и содержания. Межжанровые явления

Сценические произведения, появившиеся в последние годы, являются, по сути, новыми жанровыми формами. Это не означает, что жанры утрачивают специфические отличительные признаки и характеристики. «Бунт жанров» в современной драматургии определяется не только интенсификацией взаимоотношений между драмой, комедией и трагедией, но и активным воздействием на них стиля, влиянием эпоса и лирики. В качестве примера в этой связи можно указать на такие жанровые формы, как романтическая драма, романтическая трагедия, драматическая поэма, драматическая повесть, комедия-памфлет, комедия-сказка, фантасмагория и т.д.

Естественно, что в драме, комедии и трагедии лирические и эпические элементы имеют различную значимость и ценность. Если эти элементы «проникают» в драматические произведения, они, в соответствии с целями и задачами, которые ставит себе автор, находят свое выражение лишь, сочетаясь со строго определенными жанровыми доминантами, порождая тем самым нужный художественный эффект.

«Драматическая» комедия

Комедия М. Карима «Пеший Махмут» и по содержанию, и по композиционной структуре резко отличается от произведений этого же жанра (в том числе и от других сценических произведений, написанных самим М. Каримом). Это связано в первую очередь с главным героем пьесы, трудолюбивым и добросердечным Махмутом Юлбердиным. Поскольку для того, чтобы такой герой, как Махмут, мог быть типичным, нет необходимых социальных условий, автору пришлось самому их создавать. А это привело к тому, что комедия строится на допущении.

Использование приема условности ярко проявляется уже в сцене повторной встречи Махмута со своей женой Мадиной. Эта встреча происходит при необычных обстоятельствах. Мадина ушла от своего мужа, обыкновенного портного, двадцать пять лет назад (!), ушла, обвинив в отсутствии целей в жизни, идеалов. Готовясь к серебряной свадьбе

со своим вторым мужем, она пришла в ателье, где и встречает портного Махмута. Но более всего удивило Мадину другое – когда она пришла в райсовет, она снова видит Махмута, но уже в роли председателя.

Автор излагает события отнюдь не последовательно друг за другом. Здесь можно отметить несовпадение фабулы и сюжета, что играет весомую для композиции комедии роль. Сцена встречи Махмута и Мадины значительно для произведения в целом: это одновременно и кульминация, и развязка. Значение этой центральной сцены определяется столкновением двух принципов жизни, двух типов отношения к ней, противопоставляются такие человеческие качества, как трудолюбие и погоня за богатством, верность и ненадежность, благожелательное отношение к людям и эгоизм.

В этом «столкновении» и раскрываются всецело характерные свойства Махмута, Мадины, а также других персонажей. Комизм Мадины определяется не только тем, что она пришла просить помощи у «пешего Махмута», но и тем (что, быть может, еще важнее), что она не только не понимает, но даже и не пытается понять его жизненные принципы. Вся жизнь Махмута служит подтверждением того, что самое важное для него – это любимая работа, что он свободен от погони за ложной славой и богатством. Внезапно Мадина «раскрывает» перед Махмутом все свои беды и печали: «Прости, Махмут, наверное, я просто не хочу понять по-другому… Вот такое твое положение, такой кабинет, такой стол, такие вот стулья, диваны, эти все телефоны – и были моей мечтой. А ты всем будто пренебрегаешь, в старое свое ремесло вцепился. Будто волчонок. Его в теплую шапку положили, а он в свой лес смотрит. Обидно мне, словно ты над моей мечтой издеваешься».

Хоть и неожиданной была эта встреча с Махмутом, однако она заставила женщину задуматься, в ее голосе появляются грустные нотки. Слова Мадины «если бы можно было сердце вот так же с треском захлопнуть, чтобы никто туда не вошел» звучат, может быть, несколько грустно и безнадежно, но так по-человечески. Однако она не в состоянии отказаться от привычной жизни, ее мечты о славе и сытой, праздной жизни становятся ее трагедией: она уже не в состоянии остановить уже запущенный механизм мещанства.

В комическом действии принимает участие еще один персонаж, очень удачно прозванный автором «Правда ваша». Это – Инсаф Мисбахов, второй муж Мадины. Одно его появление в кабинете Махмута

создает взрывной комический эффект, помогая полнее раскрыть человеческие качества Махмута и увидеть комическую суть некоторых ситуаций. Инсаф – антипод Махмута. Инсаф, как и Мадина, появляется в комическом облике в тех ситуациях, когда испытываются на прочность качества Махмута как человека, поскольку главное для Махмута – это гуманность. У Инсафа совершенно отсутствует собственное мнение, в нем явно проявляется губительное влияние мещанских устремлений Мадины. Поэтому он вступает на путь постоянного поддакивания. Автор с самого начала подчеркивает одну особенность этого человека. Во время примерки Махмут отметил, что правая рука у него длиннее. Это очень удачная деталь, помогающая создать комический портрет Инсафа.

Смех возникает на фоне условных ситуаций, в рамках которых персонажи, находящиеся рядом с Махмутом, даже не в состоянии понять, какую роль они играют. Возьмем, например, парня по имени Робеспьер. Подвыпив, он заявляется в ателье и пытается разыграть Махмута. Однако в возникшей комичной ситуации верх одерживает, разумеется, Махмут: Робеспьеру преподан урок. И перед тем как отправиться на «великую стройку», как он сам говорит, приходит к Махмуту извиниться.

Таким образом, обыденные и необычные ситуации, традиционные и условно-символические художественные приемы служат не только подчеркиванию и выявлению отрицательных качеств человеческого характера, но служат и высоким гуманистическим целям и идеалам.

Комедия «Пеший Махмут» – это пьеса-диспут, произведение, основанное на размышлениях о судьбе человека, отдавшего себя служению людям. За каждое дело он берется с полной ответственностью, рассматривает себя как составную часть того общества, в котором живет. Хотя избран теперь на руководящую должность, Махмут не бросает любимой работы и, приходя вечерами в ателье, продолжает заниматься им. И это отнюдь нельзя рассматривать как парадокс или недостаток ума: для Махмута это способ избежать карьеризма. Более того, автор полон гордости за трудового «человека, чья любовь к работе воплощена к тому же в ремесле национальном» (61). Махмут считает, что «портной, если ладно сшить хочет, не только вдоль и вширь должен измерить, но и к мечтам и думам мерку прикинуть».

Жена говорит ему, что он «пеший», а он на это отвечает: «Мечты нет? У меня нет мечты? Ты же знаешь! Мечтаю институт через два года закончить, вместе с тобой в Москве в Большом театре балет “Лебединое озеро” посмотреть, потом в Венгрию поехать, могиле отца поклониться. Ты же все знаешь! А потом, мечтаю полон дом детей вырастить, если ты их мне родишь, конечно…»

В пьесе ли, в спектакле ли центральный герой комедии не мог не оставить в сердцах читателей и зрителей светлого следа своими человеческими качествами, афористичностью высказываний, достоинством. И в этом плане он отнюдь не одинок. Самым близким ему по духу человеком в пьесе является Замзагуль, девушка, которая в ателье принимает заказы. Она само воплощение романтизма, чистоты, душевной красоты. Красота этой девушки помогает понять мотивы многих необычных поступков Махмута, озаряет их внутренним светом. Пока что она занята поисками своего грядущего счастья. И девушке, мечтающей стать артисткой, очень нужна помощь человека, нашедшего свое место в жизни, нашедшего себя в этой жизни.

Махмут и Замзагуль выступают дуэтом, воплощающим жизненный опыт и мечты юности. Они нужны друг другу и в состоянии противостоять любому злу, в состоянии победить его. Поэтому-то финал комедии оптимистичен:

М а х м у т. Веселиться будем!

З а м з а г у л ь. И петь будем?

М а х м у т. И петь будем!

З а м з а г у л ь. И плясать будем?

М а х м у т. И плясать будем!..

Махмут и Замзагуль бросаются в пляс, к ним присоединяются и манекены. Сочный, афористичный язык драматурга способствовал созданию полнокровных, стоящих выше повседневной обыденности характеров. И образ портного стоит здесь на первом месте. «Был такой гениальный портной. Однажды взял он звериную шкуру, разрезал ее каменным ножом и сделал что-то вроде передника, прикрыл свою наготу. Это и есть первый великий мастер нашего дела. Маэстро! (Воздев палец.) И существо, которое до того дня было наполовину животным, стало человеком. Следом за ним другие то же самое сделали. Так человечество от извечного срама и бесстыдства избавилось. И мы, портные, уже сотни тысяч лет дело того гения продолжаем. Фасоны меняются, а суть остается. Если б не мы–ы...»

Свое произведение драматург назвал комедией. После того, как пьеса была поставлена на сцене, в некоторых статьях ее называли также и драмой. Как бы там ни было, Махмут Юлбирдин, будучи в башкирской драматургии новым типом героя, поставил перед нашим зрителем новые проблемы, выдвинул перед ним новые идеи. Утверждение нового всегда сопряжено с драматизмом. Очень часто случается так, что самые светлые мечты, надежды и чаяния человека оказываются в свое время не понятыми, не находят поддержки. Известно, в этом случае драматизм ситуации обостряется до предела. И здесь происходит то же самое. С каждой новой сценой драматизм ситуации, в которой оказался Махмут, все больше и больше усиливается: его бросает жена, сцены свадьбы напоминают о ней, к тому еще и эта встреча с Мадиной…

Главный герой пьесы воплощает идеал автора и его жизненную позицию, нравственные искания Махмута следует отличать от, например, таковых у трагического героя. Более того, к Махмуту М. Карим относится с нескрываемой грустью и юмором. В пьесе более чем достаточно таких моментов. Практически каждая сцена с участием Махмута окрашена в комичные тона, даже то, что он, бросившись вслед за покидающей его Мадиной, падает и ломает ногу, вызывает смех. Такого рода коллизии отнюдь не случайность, они говорят о том, что автор легко и изящно обращается с драматургическим материалом, выстраивает повествование таким образом, что Махмут, избравший в качестве основного мерила жизни нравственность, предстает перед зрителем не юродивым, а подлинным комическим героем.

Разрешение конфликтов в комическом плане в пользу Махмута как раз и дает возможность рассматривать пьесу как комедию. Противопоставление нравственной позиции Махмута, пусть и исполненной некоторой грусти, мещанской позиции других персонажей вскрывает их комичность. Драматизм же в комедии в свою очередь дает зрителю возможность представить жизнь во всей ее сложности, позволяет полнее почувствовать всю глубину поставленных в произведении нравственных проблем.

В отличие от пьесы «Пеший Махмут», в комедии «Ненаглядная» М. Садыковой проблема личного счастья решается в реалистической достоверности, с использованием для этого традиционных средств типизации и композиционного построения произведения. К тому же, чтобы донести идею произведения до читателя и зрителя, автору, как и ее героине, приходится быть одновременно и социологом, и публицистом.

Цель автора – выяснить и объяснить причины того, что Гульсясяк несчастна. Ради достижения поставленной задачи он создает хронику одной семьи. В начале действия пока не ясно, какое будущее ожидает Гульсясяк. Об этом будущем и у самой Гульсясяк, и у отца и матери, и у бабушки имеется собственное мнение. Мечта взрослых, чтобы их дочь была высокообразованной, человеком «высоких идеалов». Однако когда мечта родителей начинает сбываться, возникают комические ситуации. Например, когда Фатима, мать девушки, объявив, что отец сильно болеет, увозит ее из деревни, от Миргали, парня, который за ней ухаживал. Или же когда Лукман, отец, буквально выгоняет из комнаты девушки второго ее парня… Однако это только внешняя сторона комизма ситуации. От сцены к сцене, все больше подпадая под влияние родителей, Гульсясяк все больше отдаляется от идеалов юности. А конфликт, завязанный в комическом ключе, начинает приобретать драматические черты. Однако драматизм коллизий нисколько не мешает развитию действия в комедийном плане.

Чтобы понять и представить проблему в целом, необходимо рассмотреть, к каким ситуациям и результатам приводят те цели, которые персонажи поставили перед собой. О главной героине можно сказать следующее: от завязки и до развязки сюжета она сохраняет комические черты. С самого начала несколько простоватый и озорной характер Гульсясяк, свойственный ее сверстникам, и связанные с этим реплики персонажей, вызывают смех зрителей. Вроде бы Гульсясяк и достигла своей цели – стала кандидатом наук, однако она одинока, так и не вышла замуж. Несмотря на это, даже в тяжелых для нее ситуациях она находит силы относиться к себе с юмором, может «смеяться сквозь слезы», глядя на «старания» родителей. Покупает себе собаку, разговаривает с ней как с человеком. Или же приводит в дом не без помощи родителей пьяного мужчину.

Лукман и Фатима тоже комические образы. Если в экспозиции с мечтами и желаниями родителей мы еще можем как-то согласиться, разделить их, то постепенно их «инициатива», все то, что делается ими, приобретает комический характер, вызывает даже иронию. Лукман и Фатима даже не задумываются над этим. В финале, стремясь выдать дочь замуж, они готовы пойти на все. И в этот момент весь их комизм проявляется в полной мере. Более того, Гульсясяк обращает в смех все их старания.

Образ старухи Рахимы (мать Лукмана) служит для усиления комического эффекта происходящих в пьесе событий. Надо сказать, что образ получился чрезвычайно удачный. Рахима напоминает мудрецов из фольклорных произведений. Привлекает в ней отсутствие категоричности, то, что каждую свою мысль она завершает вопросом, что ее реплики по поводу обсуждаемого звучат как оценка того, чему свидетелем была она сама, а также поступков и поведения молодых людей. Образ этот ценен, прежде всего, тем, что обеспечивает философскую и социальную основу решаемого в произведении конфликта.

Подытоживая, следует отметить, что рассмотренные произведения могут быть оценены как новое явление в башкирской драматургии. Исходя из особенностей жанра, можно определить их как сценические произведения, основанные на межжанровых связях и отношениях.

Водевиль

И. Абдуллин определил свою пьесу «Эх, уфимские девчата!» как героическую комедию. Действительно, это произведение вобрало в себя некоторые важные свойства этой жанровой формы комедии. Во-первых, пьеса пронизана пафосом защиты Отечества. Во-вторых, встреча вчерашних школьников на фронте со смертельной опасностью придает драматизм всему действию. В итоге получилась цепь событий, где перемежаются тревожные и смешные случаи.

Однако пьеса основана не на прямом показе боевых картин, действие в ней развертывается лишь на фоне героических событий. К тому же произведение, по сравнению с общественными мотивами, изобилует любовными сценами, которые, несмотря на их достоинства, не являются доминирующим признаком жанра героической комедии. По этим причинам пьеса «Эх, уфимские девчата!» не может быть определена как комедия героическая. Эту пьесу следует рассматривать как водевиль.

По мнению В.Г. Белинского, героям водевиля не свойственна психологическая глубина, характеры, как и в комедии, не даются в развитии. Структуру водевиля составляют отдельные, слабо связанные друг с другом сцены (29, 443). Здесь одно удивительное событие быстро и незаметно сменяется другим, финал, соответственно, характеризуется совершенно необычным и неожиданным событием. Синтетическая природа водевиля проявляется в сочетании сюжета, диалогов с музыкой, куплетами, танцами.

Водевиль «Эх, уфимские девчата!» отличается лукавством и юмором. Каждое слово, каждая реплика персонажей представляют собой лирико-драматическую миниатюру. Например, частушки Майи (Махитап) в моменты передышки между боями вызывают веселую кутерьму, настоящий девичий переполох. Стремление девушек к любви совсем не мешает выполнению ими боевого долга. Возвышенные чувства героев создают такие условия, порою бывает трудно определить, реальны ли они или вымышлены. Так, соскучившийся по своим степям казахский парень Жарыкбай, хотя и был механиком, во время объявления тревоги поднял самолет Шаянгула в воздух и сбил вражеский самолет. Поверить в возможность такой ситуации, конечно же, трудно. Однако не это волнует зрителя. Этот подвиг помогает Жарыкбаю добиться любви Майи. В том, что иллюзорное празднество приобретает черты реальности, чрезвычайно велика роль Жарыкбая. Это говорит и о его деловитости, и о том, что он мастер слова. Своему другу Шаянгулу он рассказывает такую историю: «…ты видел когда-нибудь казахские соревнования? А "погоню за девушкой"? Там, у нас в степях не было ни одного парня, который мог бы меня обогнать… Впереди, на половине дистанции, держа поводья в руках, стоит и смотрит на тебя какая-нибудь красавица. А твой конь-аргамак, еле сдерживая себя, закусывает удила, роет землю копытом. И вот один из аксакалов подает команду "Хайт!". А твой конь как будто только и ждал этого момента и акбузатом-тулпаром срывается с места. Девушка вскакивает на коня, а ты за ним… И только ты нагнал девушку, а она в сторону… А ты поперек дорогу ей пересекаешь, хватаешь ее да кусаешь за ухо. Ни ордена тебе, ни приза никакого не надо. Одна девушка, Гульсара ее звали, нарушила правила, оттолкнула меня да в степь ускакала. Разозлился я, кровь закипела во мне… Вечером переоделся девушкой и вместе с другими девушками к ней в юрту пролез да за губу ее укусил».

Рассказ Жарыкбая запал в душу Шаянгула, ведь он тоже думал, как бы попасть на батарею, где Гульсясяк. Вот он решил также девушкой переодеться. Если Шаянгулу рассказ Жарыкбая подсказал, что делать, то воспоминания Кохана еще больше воодушевили его.

К о х а н. Переодеться в девичью одежду? (*Смеется, сотрясаясь всем телом.*) Молодец! Я тоже к своей Симочке впервые пролез, переодевшись старухой.

Ж а р ы к б а й. Ты не пикируй сразу-то, сначала потихоньку барражируй, маневрируй…

Как видим, сцены переодевания, будучи средством ускорения любовных коллизий, способствуют быстрой смене эпизодов в водевиле. Пьеса в данном случае обогащена сценами, основанными на фольклорном материале, с использованием приемов, характерных для бытовой комедии.

Образ Майи сближает это произведение и с драмой, точнее – лирической комедией. С одной стороны, Майя олицетворение радости, а с другой – печали. Ее веселый нрав дает повод командиру полка считать ее «несерьезной». Из-за этого-то многие ее подвиги и не принимаются в расчет. «Если бы как все остальные ходила, то и у меня бы на груди “Звезда” сияла», – говорит она Жарыкбаю и Кохану.

Детские и отроческие воспоминания Майи полны острых переживаний: мать погибла во время родов, отец попал в аварию. Ее мечта стать артисткой также не сбылась. А сейчас – фронт. Однако несмотря ни на что своим озорством, веселостью она только усиливает оптимистический настрой окружающих.

Так, благодаря именно Майе любовная линия Тамара – Коршун приобретает неожиданное развитие. Тамара, старшина батареи, никак не желает признавать озорной характер девушек-зенитчиц, не дает разрешения на встречи девушек с летчиками. Как бы девушки ее ни уговаривали, она не соглашается. Тамара требует, чтобы все было строго по уставу. Острые на язык девушки не раз получали наряды вне очереди, «добивались права» чистить картошку. Сама Тамара, которая даже помадой ни разу в жизни не пользовалась, пытается объяснить свою строгость так: «Я сюда не играть пришла, у меня здесь только одна задача – "Цель, прицел, огонь!"». За все это она и получила от девушек кличку «дрессировщик». Но вскоре и сама Тамара попадает в сети любви. Однажды Майя в шутку поведала капитану Коршуну придуманные ею «тайные мечты» Тамары. Узнав, что между ними завязалась любовь, Майя и сама была удивлена от неожиданности. Получилось совсем как в сказке. До войны Коршун работал в обсерватории, наблюдал за звездами, думал найти свою звезду. Так неужели он здесь, рядом с собой не сможет это сделать? А Тамара?!

Т а м а р а. Звезда… Значит, я звезда… (*Смутившись и несколько запинаясь, она начинает петь.*) Сразу после войны поженимся, говорит. Поженимся (*задумавшись*). Батарея! Станов-ись! Что же я наделала?

В этот миг сцену заполняют девушки.

Т а м а р а (*вскакивает, смотрит на выстроившихся девушек и, не зная, что делать, вдруг улыбается им сквозь слезы*.). Что за губы у вас? Ни у одной губ не вижу. Кто вы? Девушки или же потухшие звезды?

Девушки недоуменно переглядываются.

Т а м а р а. Где ваши зеркала, помада, ну-ка накрасились быстро! Чтобы уже за пять километров вас было видно. Девушка везде должна быть красивой, и на свадьбе, и в жизни, и в окопах, и в театре.

В пьесе бушует стихия песни, пляски. Она и определяет мажорный, оптимистический настрой произведения в целом, формирует синтетический характер пьесы.

Завершается пьеса в рамках эстетики водевиля. Массовые сцены сменяются песнями и дуэтами Майи и Жарыкбая, Шаянгула и Гульсясяк, основной смысл которых – вера в конечную победу.

Майя и Жарыкбай (*Жарыкбай поет, Майя присоединяется к нему*).

У наших, уфимских девушек,
Глаза огнем горят …

«Эх, уфимские девчата!» не только первый, но и единственный в башкирской драматургии водевиль. По своей поэтике он близок к таким хорошо известным в нашей стране кинофильмам, как «Небесный тихоход» и «В бой идут одни старики».

Драматическая повесть

В драме «Прерванная мелодия» ее автора К. Мэргена, прежде всего, привлекают условия и причины, которые привели к формированию М. Акмуллы как поэта, как защитника народных интересов. Драматург показывает множество самых разных событий, в которых встречался Мифтахетдин с самыми разными людьми, испытывал влияние самых разных идей и взглядов. К. Мэрген не идеализирует своего героя и старается реалистически представить его жизненный путь: в первой же сцене мы видим мальчика-подростка, который ничем особым не выделяется среди своих сверстников. Мифтаха волнуют те же проблемы, что и окружающих его ребят. Так, если первая влюбленность, с одной стороны, обогатила его духовный мир, то с другой стороны – безответная любовь к Кюнбике явилась силой, приведшей к драматическим коллизиям.

Как известно по документальным свидетельствам, причиной ухода Акмуллы из родной деревни Тукханбай была ссора с отцом. Сначала

Шамсетдин Заки устраивает парня, который хотел вместе с рекрутами попасть служить в армию, в Стерлибашевское медресе. В этом плане К. Мэрген, как писатель и историк, не нарушает действительный ход событий: то, что от своей судьбы не уйдешь, вместо того, чтобы быть солдатом, Акмулла должен быть поэтом, автор пьесы говорит устами Шамсетдина Заки, поэта-суфия, сыгравшего значительную роль в развитии башкирской литературы XIX века. Таким образом, один поэт спас другого поэта, ставшего позднее национальным достоянием.

Ш. Заки играет в пьесе заметную роль, он во многом определяет ее эстетическую направленность. Весьма образованный для своего времени человек, Ш. Заки оказал заметное влияние на формирование идейно-эстетических представлений молодого поэта. В первые дни своего пребывания в медресе студент-шакирд одобрительно относится к просветительским идеям Ш. Заки, своего учителя.

Однако с течением времени отношение Мифтаха к жизни начинает меняться, в некоторых вопросах он перерос своего учителя и становится теперь уже его оппонентом, критиком его философских взглядов. Например, во время встречи в тюрьме Ш. Заки говорит Мифтаху, что, видимо, его вспыльчивый норов послужил причиной заключения. И это естественно для него, поскольку до последних дней своей жизни Ш. Заки проповедовал идеологию суфизма и оказался неспособен понять, что Мифтахетдин уже успел сформироваться как поэт-сэсэн, как певец и заступник бедных. Именно по этой причине, даже будучи исторически значимой личностью, Ш. Заки не может играть в пьесе значительную роль в разрешении социального конфликта пьесы.

Исторически этот шаг драматурга оправдан, поскольку показывает, что Акмулла перерос эстетику суфизма, что его поэзия подлинно демократична, реалистична. Эта сцена выявляет идейно-эстетическое содержание его творчества.

Ш а м с е т д и н. Мифтахетдин, брось ты свои нелепые стихи! Откажись от них! Вернись в мир духа, поднимись в более высокие сферы!

М и ф т а х. Спасибо, учитель, но ради обглоданной кости с байского стола я не могу позволить себе отказаться от плодов трудов своих. Стихи – единственные спутники и друзья мои.

Методы преподавания в медресе, заведенные порядки были типичными для своего времени. Однако искры поэтического таланта поэта-сэсэна даже в этих условиях вспыхнули ярким огнем. Слушая в исполнении хора шакирдов баит «Сак-Сук», он, не выдержав, со-

чиняет легенду, сохраняя стиль народного баита, но полностью переиначив содержание. В его произведении повествование о двух любящих сердцах, не имеющих надежду на встречу.

Призыв к благородству, доброте – один из главных мотивов творчества Мифтахетдина, одна из целей его жизни. Например, в сцене с конокрадами эта черта Мифтахетдина принимает конкретные формы: он спасает своего односельчанина Нуркая от суда толпы. Народ, принявший Мифтахетдина как своего защитника, назвал его Акмуллой.

Эта картина завершается единением Акмуллы с народом.

В пьесе большое место отведено фольклорным элементам, этнографическим картинам, усиливающим драматизм положения Мифтаха. К. Мэрген использует их как настоящий знаток башкирского фольклора. Например, сцену получения поэтом скрипки автор оценивает как овладение им техникой игры на этом инструменте.

Большое значение придается и песням рекрутов. Они помогают почувствовать дух эпохи, ее содержание, придают думам персонажей, их характерам внутренний смысл, стройность, что позволяет в свою очередь понять и объяснить суть их поступков. Например, один из парней из деревни Тукханбай бросил службу в казачьих частях и стал беглецом-дезертиром. А у таких представителей народа, как Давлет, Бикташ, Нуркай уже и сил нет терпеть такую жизнь дальше. Эти факты говорят, во-первых, о том, что мы наблюдаем последние дни кантонной системы в Башкортостане, а во-вторых, что резко усилились и обострились социальные и классовые противоречия в крае.

Поэзия Акмуллы предстает как неотъемлемая часть эпохи, свидетельство о ней, ее поэтическая летопись. Однако временами поэзия Акмуллы идет во вред восприятию его образа в драме. Каждое стихотворение выражает определенную идею, а это затемняет и заслоняет образ самого поэта. На наш взгляд, автор должен был дать возможность герою выразить свои мысли в афористической форме, нежели приводить огульно отрывки из его произведений. Эти недостатки, как нам представляется, связаны с тем, что драматург стремился на первый план вынести саму поэзию Акмуллы, вместо того чтобы развивать драматическое действие на основе острого социального конфликта.

Документализм, воссоздание духа эпохи не только усилили драматизм образа Акмуллы, но и придали ей трагический характер. Внимание к проблемам личности и народа, личности и эпохи приближает пьесу К. Мэргена к трагедии.

Комедия-сказка

Как отмечает К. Мэрген, комедия «Шомбай» им была написана на основе одноименной народной бытовой сказки. Некоторые мотивы сказки получили в пьесе дальнейшее развитие, что несомненно связано с образом главного героя произведения. И в пьесе Шомбай предстает смышленым, проворным, ловким. Как и в сказке, большая часть событий представлена в новеллистическом плане.

Писатель не ставит свой целью рассказать в ходе повествования, кто такой Шомбай – зрителю это известно и по сказке. Однако интонацию настороженности по отношению к герою сказки драматург постарался сохранить и в пьесе. Одно его имя смущает и даже пугает некоторых персонажей. Автор это отношение к герою постарался продемонстрировать уже в экспозиции с помощью гротескных деталей.

М у л б и к а. Старик-то работника себе взял. Очень плохим человеком оказался: о Господи, и злой, и лжец, а хитер-то как. Чуть не разорил нас всех, и имя у него плохое – Шомбай[3].

Т у к т у г а н. Да что ты говоришь? А ведь я тоже с базара одного Шомбая привел…

М у л б и к а. Шомбая?

Т у к т у г а н. Как их много развелось, однако. Я последнего нанял и привел. А у вас-то какой был?

М у л б и к а. Какой он еще может быть? Черный, хуже черта.

Т у к т у г а н. Я спрашиваю, голова, глаза на месте?

М у л б и к а. Глаза-то? У него не два глаза, а целых четыре! Четыре глаза! На затылке еще два глаза у него!

Шомбай так и не «избавился» от своего фольклорного происхождения, и в результате его отношений с отрицательными персонажами выстраивается цепь занимательных и поучительных событий и ситуаций. Например, Шомбай несколько раз оставляет в дураках купца Илемета. За то, что он не заплатил ему за работу, он нанимает его перетаскивать мешки. В другой раз, якобы помогая торговать, задаром приобретает подарок к свадьбе для Аксаита. И даже более того, заставляет Илемета заплатить штраф за то, что он якобы нарушил законы торговли, установленные самим царем.

[3] Шомбай (башк.) – молчаливый, скрытный человек

Отношения между мужем и женой приобрели в комедии несколько отличное выражение, чем в сказке. На примере встреч Туктуган-бая с женой Илемет-бая, в отношении Илемет-бая к жене Туктуган-бая продемонстрированы поучительные истории, причиной которых стали двуличие и лицемерие этих же лиц.

Чтобы наняться работником, Шомбай действует, как и сказочный герой, и благодаря проворству и ловкости становится свидетелем двух тайных встреч, и не только свидетелем, но и организатором всех этих событий и ситуаций.

Первая картина

Т у к т у г а н (*Спрятавшись за плетень, подает голос*). Ку-ку!

М у л б и к а. Ку-ку! (*Из-за плетня появляется Туктуган, они здороваются.*) Муж-то мой, сидит спичками торгует. А я, женщина, должна ходить и смотреть, как работники работают!

Т у к т у г а н. Ох, и хороша же ты! Не удалось ведь встретиться с тобою в юности. Взял бы я тебя тогда в жены...

М у л б и к а. Да и твои-то жены еще ничего. Только и делают, что жир нагуливают, как скотина, что на убой оставлена. Да, не повезло тебе с женами! Старшая жена постарела, молодая ветрена.

Т у к т у г а н. Да разве можно их сравнить с тобой! Ты ведь не женщина, золото! И по дому успеваешь все, и всю мужнину работу исполняешь.

Вторая картина

И л е м е т. Байбика! (*Соскакивает со своего места.*)

Осматриваясь, входит Байбика.

Б а й б и к а. Что за черт! Что это ты днем тут делаешь?

И л е м е т. Вверив себя господу шагнул через плетень, да вот здесь и оказался (*Протягивает ей сверток.*)

Б а й б и к а. И подарок принес, видать?

И л е м е т. Подарок.

Б а й б и к а. Ну и молодец же ты!

И л е м е т. Да ты и сама молодец! Сама! Вот только замуж выдав за Туктугана, испортили тебе всю жизнь! (*Идет.*) Не успел я, не успел.

Б а й б и к а. Твоя правда!

Внезапное появление Шомбая в обоих случаях оказывается для всех неожиданностью. Как бы ни пытался Туктуган спрятать Мулбику от глаз Шомбая, ничего у него не получилось. Шомбай, притворившись, что не знает, кто там спрятался за кошмой, принимается стегать жену Илемета плетью.

Т у к т у г а н. Женщина? Откуда это она тут взялась?

Ш о м б а й. Да ведь это же Мулбика-абыстай! Как ваше здоровьице?

М у л б и к а. Во-о-от! (*Смягчаясь.*) А ты-то сам как, как поживаешь? (*Здороваются.*) И ты тоже сюда прибежал?

Ш о м б а й. Где вы, там и я, Мулбика-абыстай.

Шомбай, как можно видеть, умело пользуется их положением. То, чего он достиг в результате своих проделок, оказывает неожиданное для всех влияние на развитие событий в сцене свадьбы, когда сын Туктугана Меметей должен был жениться на Кунхылыу.

Шомбай, как и положено сказочному герою, меняет свой облик, переодевшись в чужую одежду.

Из клети появляются Шомбай и Меметей.

М е м е т е й. Нет, нет, не отпущу.

Ш о м б а й. Я же вернусь сейчас же, милый мой.

М е м е т е й. Не отпущу, не отпущу. А то ведь ты убежишь. Отец мне так сказал.

Ш о м б а й. Не-е-ет, почему это я должна убежать, ведь теперь наши волосы связаны.

М е м е т е й. Пообещай!

Ш о м б а й. Бог ты мой! Если не веришь, так свяжи меня! Вон аркан возьми да привяжи.

М е м е т е й. Действительно, привязать что ли! (*Берет аркан.*)

Ш о м б а й. Вот так. Сам привязывай давай. (*Меметей привязывает аркан, а другой конец наматывает себе на руку.*)

М е м е т е й. А ты там не долго будь, смотри, ладно?! Как только я дергать начну, так сразу же назад!

Ш о м б а й. Хорошо, милый мой, хорошо. (*Уходит*.)

М е м е т е й (*Остается на крыльце клети. Сначала посвистывает, потом начинает петь. Спохватившись, дергает за веревку.*) Давай обратно иди! Молодой жене нельзя так долго ходить. Жена! Жена! (*Разозлившись, дергает аркан изо всех сил.*) Отец! Отец! Сбежала. Обманула, сбежала!

Судьба Аксаита и Кунхылыу, которые выступают в пьесе символами нравственной чистоты, порядочности, взволновала Шомбая, направила его действия и поступки в нужное русло.

Поэтика данного произведения во многом определяется авторским словом и речевыми особенностями персонажей. В диалогах раскрывается исчерпывающая характеристика персонажей, их отношение к разным жизненным вопросам и проблемам. В этом плане

Шомбай отличается от героя фольклорного произведения индивидуализированностью. Народный характер сознания Шомбая в первую очередь проявляется в его речи, в богатстве, афористичности, образности языка. Когда надо, с помощью слова он может продемонстрировать и свою смелость, отвагу. На замечание Илемета: «Ага-а-а! Так ты меня проучить вздумал, да? Думаешь, вокруг пальца меня обвести можно, да?» Шомбай спокойно отвечает: «Ну что ты, братец, я не обманываю. Если уж ты сам этого хочешь, то действительно отрежу язык и дам тебе! (Лезет к нему в карман.) Будем считать на этом, что наши расчеты окончены (Начинает приближаться.).

Недостаток ума одного из своих оппонентов он разоблачает следующим образом:

Ш о м б а й. Платок, значит, пятнадцать копеек?

И л е м е т. Да ведь сказал уже, что пятнадцать копеек.

Ш о м б а й. А конфеты пять копеек?

И л е м е т. Да, пять копеек.

Ш о м б ай. Давай мы по-другому сделаем. Пусть конфеты будут пятнадцать копеек, а платок пять копеек.

И л е м е т. Ох, и дурак же ты.

Ш о м б а й. А тебе не все ли равно?

И л е м е т. Гм, гм (*Считает.*) Это – пятнадцать копеек, а это – пять копеек. (*Меняет руки*.) Это пятнадцать копеек, а это пять копеек.

Ш о м б а й. Ну что? Получилось? (*Берет платок.*) Это по пять копеек идет. Теперь давай конфеты еще взвесь…

За счет игры слов очень часто возникают забавные ситуации. Например, в первой картине пьесы Шомбай так объясняет свое появление из ящика:

Т у к т у г а н. Посмотрите-ка на него! Откуда ты это появился?

Ш о м б а й. Вот те раз! Да ты разве не видел, что я вот из этого ящика появился!

Т у к т у г а н. Гм-м! Из ящика? А зачем же ты туда влез?

Ш о м б а й. Так ведь если бы я туда не влез, вот этот парень и не смог бы ведь меня оттуда вытащить.

В другой сцене Шомбай издевается над скупостью и жадностью Туктуган-бая.

Т у к т у г а н (*Появляясь*.). Что ищешь?

Ш о м б а й (*Встает*, *отряхиваясь*). Я что ли?

Т у к т у г а н. Ты, ты. Или что потерял?

Ш о м б а й. Вот именно что потерял. Очень нужную вещь потерял.

Т у к т у г а н. А-а! Что потерял? Деньги? Сколько? (*Помогает искать*.)

Ш о м б а й. Да-а-а-а… Я имя свое потерял.

Т у к т у г а н. Э-э-э!.. Не шути так, братец!

Ш о м б а й. Нет, нет, нет, что ты. Ты же не собака, чтобы с тобой шутить!

Особенностью речи персонажей являются пословицы и поговорки, которые имеют соответствующую смысловую нагрузку. Одни из них служат для того, чтобы подчеркнуть благородство души Шомбая, другие используются для того, чтобы более выпукло и наглядно показать суть социальных и прочих конфликтов, лежащих в основе повествования. Например, «Шомбай по дурным местам не ходит», «Я не кусаю руку, которая меня кормит» или же «К собаке только собака и ходит», «Весь излишек всегда баю достается» и др.

Образное слово, афористичная мысль служат одним из средств создания комических коллизий. С помощью пословиц, поговорок в пьесе наглядно предстают социальные отношения изображаемого в пьесе времени. Вот реакция работников на частушку-такмак одного из прислуг Туктуган-бая.

1-й р а б о т н и к. Да брось ты свои частушки! Думаешь, твоими частушками наесться можно? (*Махнув рукой, снова ложится*.)

3-й р а б о т н и к. Даже если кушать нет, играть и петь не бросим, нет. Понял?

2-й р а б о т н и к. Так он сыт, не видишь разве, что он улегся спать.

1-й р а б о т н и к (*Снова садясь*). Да ладно вам. Вместо того, чтобы думать о несъеденном обеде да греться под невзошедшим солнцем, я лучше посплю! (*Снова ложится*.)

3-й р а б о т н и к. И не голоден, не сыт, как-нибудь уж полежит.

1-й р а б о т н и к (*Садится*). Сытый на почетном месте, а голодный – он в раю. А таким, как мы, место только в подворотне (*Снова поворачивается и ложится*.)

2-й р а б о т н и к. Лежи, давай, лежи. Когда денежку найдем, поделиться позовем.

3-й р а б о т н и к. Э-эх, деньги, деньги! Можно бы и бедным быть, лишь бы денег много было.

1-й р а б о т н и к (*Приподнявшись*). Деньги, братец ты мой, под камнем, а камень под головой дракона! Понял?!

2-й р а б о т н и к. Почему это под камнем? Деньги – у царя! Царь их чеканит.

3-й р а б о т н и к. Ну, если так, осталось только царем стать.

В композиционном отношении картина свадьбы служит завершением второй части пьесы. Это финал комического действия, апогей смеха. Такому завершению способствуют и плачи-сенляу. Строки сенляу[4], выступая антитезой образу байского сынка, подчеркивают сатирическую направленность его образа.

Таким образом, речь персонажей служит для более полной характеристики, выражает их думы и размышления, раскрывает особенности их характеров. Это свойство наиболее полно проявляется в диалогах. Диалоги, основанные на поэтике кулямаса[5], очень часто завершаются озорным финалом. Каждый такой финал, выражая ведущую идею произведения в целом, и образовал стройную сюжетную линию пьесы.

Использование фольклорных мотивов и фольклорной поэтики, а также и самого фольклорного героя в качестве главного персонажа комедии позволило К. Мэргену, знатоку устного народного творчества, в сочетании с традиционными средствами комического создать подлинно народную, фольклорную комедию. И эта комедия явилась одним из средств отображения народного юмора и народной души, народной фантазии и творческих возможностей.

Энциклопедия Башкирского театрального искусства

Комедия-памфлет

Драматургия М. Карима, как и его поэзия и проза, всегда отличается актуальностью содержания и социальной значимостью идей и заключенных в них мыслей. Благодаря этому, а также богатству форм выражения и жанровому своеобразию, она принимается читателями и критикой с огромным вниманием и большим интересом.

Драматург, который до этого времени исследовал в своих драматических произведениях проблемы духовного раскрепощения, столь значимые для человека, общества, человечества в целом, в пьесе «Коня Диктатору!» в центр изображения поставил персонаж,

[4] Сенляу (башк.) – плач-причитание невесты перед отъездом из родительского дома.

[5] Кулямас (башк.) – анекдот, забавный рассказ.

выступающий символом зла, и показал его поступки средствами сатиры в тех условиях, при которых к власти приходят диктаторы.

Несколько нарушая законы жанра памфлета, М. Карим в качестве персонажей своего произведения избрал не конкретных лиц, а воспользовался приемом аллегорической типизации, при которой действующие лица являются носителями тех или иных отрицательных свойств. Основу драматического представления, таким образом, составляют типизированные качества персонажей и гиперболизированные ситуации. В соответствии с требованиями жанра сатирической комедии портреты персонажей, их реплики, особенности речи, авторские ремарки служат разоблачению самой сути диктаторства (25; 49).

Являющиеся одним из элементов жанра памфлета, портреты персонажей даны чрезвычайно удачно и убедительно.

Диктатор – толст, приземист, на голове феска с кисточкой. Узкие брюки, на ботинках большие шпоры.

Муртат-ша (Колченогий) – худ, долговяз, в одежде подражает Диктатору, но феска без кисточки, брюки чуть уже, шпора только на одном ботинке.

Би-маза – в белой кофте, красной косынке, брюках с широкими штанинами, в деревянных башмачках. Таскает с собой складную трибуну…

Обитающие преимущественно на свалке, попугаи-оборвыши намеренно изображаются приниженно. Все трое одеты во что попало, в какое-то тряпье. Старый попугай однорукий, средний – одноглазый. Когда-то он любил подсматривать чужие карты, за что и поплатился глазом. В настоящее время они заняты тем, что обучают всем премудростям жульничества молодого попугая, чтобы хотя бы он не сидел без работы, как они.

Уже во вступительной части пьесы речь заходит об этих персонажах. По первым репликам и монологам мы получаем представление об их социальном положении. Диктатор говорит о себе: «Теперь я (поднимает палец) Диктатор! (Снимает феску и гладит лысину.) Хы! Все сбылось. Остров оседлал. Осталось оседлать коня. И вместе с конем стать памятником. Только коня надо бы посмирней, чтоб не сбросил.

Диктатор – страшный человек. Его мечта взобраться на коня – олицетворение его агрессивных замыслов. Он нашел себе единомышленников и посулами да угрозами сумел убедить их в необходимости достижения этой цели.

Один из них – Муртат-ша, министр патриотизма и правосудия. Это человек, за предательство изгнанный со своей родины, и теперь он стремится во что бы то ни стало быть полноправным гражданином этого острова. Однако он предпочитает работать по найму, чем становиться гражданином острова, поскольку он прекрасно понимает, что так он ни за что и ни за кого не отвечает. Но Муртат-ша должен добиться одной цели: создав дуэт попугаев, научить их петь «Солнце просыпается, небо разгорается!». Вторая его цель – получить нормальное человеческое имя. С этой целью он дарит Диктатору трость. Дескать, эта трость служила для того, чтобы выбивать золотую пыль с сапана хана Фин-фу из династии Фу-фу, а теперь она должна выбивать такую же пыль с одежды Диктатора.

То, что бывшая хозяйка публичных домов Би-маза является на острове министром красоты и целомудрия, еще более усиливает сатирическую направленность произведения. И хотя она старается представиться всем как простая женщина, она самая первая и верная помощница Диктатора. Ее умение в нужный момент произнести авантюристическую по своему содержанию речь, с одной стороны, воспевает кротость и незлобивость хозяина острова, а с другой – является самой настоящей пародией на царящую на острове «демократию».

«Пусть и остальные поговорят. Дозволяю. Демократия!» – заявляет Диктатор. Но каждый попавший на остров человек должен быть в абсолютном подчинении Диктатору. Даже Художник, отказавшись от свободы и свободного творчества, превращается из великого художника в безликого художника.

Художник пишет портрет Диктатора. Сходство с оригиналом можно установить только лишь по некоторым атрибутам мундира. Однако Художник лицемерно заявляет, что это действительно портрет Диктатора.

Х у д о ж н и к. Эта пуговица с кителя самого хана Фин-фу, который три тысяча триста тридцать три года назад Вселенную сотрясал… На вашем мундире – пуговица вечности. Вы – вечны!

А для Муртат-шы восхваление портрета очень даже удобный случай проявить свое лизоблюдство.

М у р т а т - ш а. Лоб твой – лоб философа, взор – взор пророка, а нос – нос полководца. Все твои подвиги на этом лице написаны. Сколько ума, сколько прозорливости, сколько прыти в нем!

Б и - м а з а. В эту минуту я – потрясенный свидетель великого события! На моих увлажненных слезами глазах обнялись политика и искусство, суровая реальность и высокая мечта. Наш Диктатор, обняв свой портрет, плачет от чистого сердца. Плачь! Плачь!

В этих словах выражено ироничное отношение Би-мазы к Диктатору, которая хорошо знает, что такое демагогия. Иронизируя персонажей, для которых ложь, двуличие и лицемерие норма, автор тем самым показывает, что их мещанство порождено и воодушевлено самими социально-нравственными условиями жизни.

Однако лизоблюды, подхалимы и лицемеры не только опора Диктатора, но и беда его. Лесть и подхалимаж он принимает за чистую монету и уверяется в том, что достиг своих целей. Создавая образ чванливого, самодовольного Диктатора, автор тем самым рисует перед зрителем не только гротескный, но даже во многом карикатурный портрет.

П о р т р е т. Все мои подвиги на лице написаны. А на твоей гнусной роже – только глупость, невежество, трусость. Ни волоска под феской не осталось – все парша съела. Чесотка, чахотка, короста, вша и парша!

Как видим, истина даже в условиях диктатуры проявляет себя. Споры с портретом – свидетельство не только нежелания Диктатора знать правду о себе, но и желания игнорировать, растоптать правду. Портрет – первое напоминание Диктатору об иллюзорности всех его желаний.

Кроме аллегории, автор использовал и речевые средства для заострения отдельных свойств и качеств своего персонажа. Например, слова «шалон», «антаракт», «ультимат», произнесенные Диктатором, свидетельствуют о его крайнем невежестве, безграмотности, тупости.

Д и к т а т о р. Я даже на осла не садился ни разу (*топает ногой, позвякивает шпорой*).

М у р т а т - ш а (*делает то же самое*). И я тоже-с…

Д и к т а т о р. Однако, хоть раз, но надо сесть верхом.

М у р т а т - ш а. На верблюда?

Д и к т а т о р. Ха! У него на горбу седло не удержится.

М у р т а т - ш а. Правильно. Для вас осел будет удобнее.

Д и к т а т о р. Но будет ли он соответствовать моему положению?

М у р т а т - ш а. Что, Ваше Диктаторство?

Д и к т а т о р. Осел…

М у р т а т - ш а. Вам все подойдет. Это ведь не вы до уровня осла опуститесь, а, наоборот, осел до Вашего уровня поднимется.

Д и к т а т о р. Думаешь?

М у р т а т - ш а. Я уверен в этом. Хан Фин-фу, драгоценнейший камень династии Фу-фу, ездил только на осле, понукая его медной тростью.

Исподволь Муртат-ша делает намек своему господину на предстоящие значительные события. Так и случается.

Однажды, когда горничная выбивала пыль, трость, ставшая самой ценной вещью на острове, вылетела у нее из рук и пропала. Как бы ни искали ее, никто не мог найти. Весь остров был поставлен на ноги.

М у р т а т- ш а (*кричит*). Гибель! Катастрофа! Ты государство под корень рубишь! (*Спокойно.*) Диктатор тебя повесит.

С т р я п у х а. Я – Стряпуха. А значит, кормилица и поилица. Меня повесят – сам с голоду помрет. И ты ноги протянешь. А эта, которая табак курит, и подавно.

И Муртат-ша, который считал себя «кладезем ума», извещает Диктатора о пропаже трости. А тот с горя объявляет трехдневный траур. И если трость не будет найдена, то пол-острова будет уничтожено, а если кто найдет трость, то его наградят осьмухой.

Возникшая с потерей трости суматоха несколько выбивает Муртат-шу из колеи. Однако то, что этот инцидент может быть удобной причиной для агрессии против населения острова, немного его успокаивает. В этот раз, отметив проделки Муртат-ши комплиментом, Би-маза полностью поддерживает министра патриотизма и благих наказаний.

Б и - м а з а (*принимается раскладывать свою трибуну*). Долой мелкие дрязги! Долой мышиную возню самолюбий! В трагический час мы должны собраться, соединиться, сплотиться и сжаться в один тяжелый кулак, в одну разящую дубину! Сыщиков, соглядатаев по всему острову рассыпать! Пусть друг за другом подглядывают и подслушивают, пусть вынюхивают и доносят. Одурачить, взбесить, распалить, натравить!..

Диктатор приветствует эти ее слова. «Вместо десяти умных министров лучше одна разбитная бабенка», – говорит он. Впоследствии выстраивается в соответствии с гротескными амбициями Диктатора вся цепь последующих событий. И в итоге драматическое действие приобретает эксцентричный характер. В кульминации всего действа – сцене поиска трости – начинают ярко проявляться те свойства характеров персонажей, которые до этого были только намечены, обозначены пунктиром.

Свойством, которое объединяет эти персонажи, выступает эгоизм, а для Муртат-ши и Би-мазы это еще и эгоцентризм. Эти двое

подбивают Диктатора на военную авантюру. Возникшую на острове ситуацию другие также хотят использовать в своих целях. Так, попугаи не нарадуются известию о том, что трость пропала: хоть раз наесться до отвала и, как обещал Диктатор, побывать хозяином одной восьмой Земного шара.

Срок ультиматума истек, однако никто не явился с пропавшей тростью. Диктатор отдает приказ начать расправы. Однако оказывается, что не осталось ни одного топора – все они были использованы в свое время для других целей. Диктатор вызывает на совещание Муртат-шу.

Д и к т а т о р. Из-за чего люди воюют?

М у р т а т - ш а. Люди? Ну, люди, они … Во-первых, из-за женщин, во-вторых, из-за земли.

Д и к т а т о р. Ну, женщин я всех давно завоевал. Война, выходит из-за земли будет…

Он решает начать войну против другого острова:

Д и к т а т о р (*Снимает феску, гладит лысину*). Ну, хорошо, с чего начнем?

Б и - м а з а (*отбрасывает вязание, вскакивает*). С книг! Перво-наперво сжечь книги. Там, в этих книгах, мысли, память и надежда. В костер их!

Начинается война против другого острова. И Художник, и Муртат-ша, и даже попугаи становятся солдатами Диктатора. Война против черной тучи заканчивается победой.

М у р т а т - ш а (*кричит*). Коня Диктатору! Верхом, стоя в стременах, произнесет он победную речь! Коня Диктатору!

П о п у г а й. Диктаторр-ру коня!

Д и к т а т о р. Коня мне! Дайте мне коня! (*Идет к выходу, опять спотыкается*.)

Развязка событий определяется отношением попугаев к Диктатору и его приспешникам. Птицы, которые до этого только и делали, что повторяли вслед правителем то, что он говорит, в этот раз отказались петь Диктатору славословие «Солнце просыпается, небо разгорается». Несмотря на все уговоры и угрозы, попугай по имени Медный клюв успел, перед тем как их казнили, выкрикнуть: «Принялись, как попугаи, повторять одно и то же. Свою глупую песнь пойте сами, тупицы!»

Финал произведения решен в виде фарса, лишний раз доказывающего фиаско, которое потерпел главный персонаж пьесы, – мечтавший взобраться на белого коня Диктатор так и остался лежать на земле, не в состоянии встать.

Комические коллизии пьесы не ограничиваются тем, что ставят Диктатора в смешное положение. Не менее важную роль играют речевые характеристики персонажей. Каждое слово, каждая реплика – гипербола, гротеск. Каждая фраза служит подтверждением алогизма Диктатора. И все это ложное сочувствие, подхалимаж толкает Диктатора на совершение абсурдных поступков, что еще более усиливает комизм происходящего.

Актуальную для наших дней проблему власти и человека, власти и общества М. Карим решает в соответствии с требованиями жанра памфлета, в публицистическом ключе.

Для решения этих задач он в полной мере воспользовался возможностями сатиры, например, предоставив самим персонажам возможность комментировать карикатуры на них, он тем самым предоставил им самим разоблачать себя и свои деяния. Воодушевленный созданием портрета Диктатора, Художник собирается теперь изобразить Би-мазу.

Х у д о ж н и к (*Обращаясь к Би-мазе*). Госпожа! Ваше прекрасное личико, красивое тело, изумительные ножки, игривые глазки сто, нет, тысячу раз изображу.

Б и - м а з а. Кстати, ноги у меня кривые.

Х у д о ж н и к. Пусть это вас не беспокоит. Видим кривые – рисуем прямые, видим бельмастого – рисуем глазастого. Все в наших руках.

Эти слова Художника ярко демонстрируют, как из подхалимажа вырастает лицемерие и двуличие. Например, Муртат-ша, который часто любовался собой перед зеркалом, неожиданно для себя рисует на себя шарж: «Если бы я не был безобразен, то, возможно, был бы я красив… Однако мой острый ум все меняет. Лишь только погружусь в глубокие свои я думы, то выбраться обратно не могу».

Авторское отношение к персонажам открыто проявляется в ремарках. И этот тезисный, плакатный характер персонажей драматург постарался сохранить на протяжении всего драматического действия. Подтверждением этого является сочетание авторских ремарок и реплик персонажей.

Например, в сцене казни попугаев кровожадная сущность островитян раскрывается в полной мере:

Все медленно расходятся по своим местам. Каждый исподтишка следит за другими. Художник тряпкой вытирает руки, будто снимает с них краску. Необученный смотрит на свои руки с ужасом. Одноглазый прячет их за спину.

Однорукий спокойно отирает о грудь. Муртат-ша (Колченогий), бегая глазами по сторонам, обнюхивает окровавленные пальцы. Тутыя с выражением застывшего рыдания смотрит на свой оттопыренный мизинчик. Би-маза осыпает себя перьями. Телохранитель и Портрет спокойно встают на свои места. Диктатор все также лежит на полу, пытается встать. Его никто не замечает.

П о п у г а й. Коня Диктатору! Еще коня!

Д и к т а т о р (*колотит кулаками об пол*). Коня мне! Коня! Коня!

То, что пьеса завершена именно на этой ноте, весьма показательно. Условность событий и ситуаций, речевые особенности, ремарки способствовали раскрытию пародийного характера и сути Диктатора и его марионеток. Ситуативность кульминации и финала произведения напоминают фарс. Гротескная гиперболизация как форма сатирического представления персонажей являет собой художественный прием, характерный для жанра комедии. Так что это произведение можно определить и как комедию-памфлет. Публицистическое отношение автора к поставленной им самим проблеме, предопределенность и заданность характеров действующих лиц, а также то, что все персонажи являются антигероями и делает это произведение памфлетом.

Эта пьеса поистине представляет собой театр абсурда. И в то же самое время поставленные в ней проблемы чрезвычайно жизненны, актуальны, животрепещущи. Как показывают события настоящего времени, политический и военный авантюризм, властолюбие, стремление прийти к власти любой ценой, культ правителя не имеют ни национальных рамок, ни временных ограничений, ни географических расстояний. Политическая комедия-памфлет М. Карима «Коня Диктатору!», отличающаяся глубиной мысли и мастерством исполнения, ценна как подтверждение и напоминание этой простой истины.

Отличительной особенностью башкирской драматургии последних десятилетий является стремление отразить человека и его деятельность с помощью различных стилевых средств и жанровых форм. Наиболее важно здесь то, что акцент делался не на том, что человек делает, а как он это делает. В свою очередь, это является важным средством раскрытия природы художественного конфликта пьесы.

Углубленный поиск причин отрицательных сторон и явлений нашей жизни, стремление полнее и точнее понять и обобщенно представить новые веяния в общественной жизни потребовали от авторов выдвижения в качестве ведущего персонажа сценических произведе-

ний героя, пользующегося поддержкой людей и выражающего общенародные интересы. Герой при этом, независимо от того, рядовой ли это человек или же облеченный властью, рассматривался в единстве его общественных и личностных интересов.

Данное обстоятельство привело к расширению возможностей реалистического письма, сосуществованию его с другими стилями, широкому привлечению условных приемов изображения. Существенно расширились границы комедийного жанра, благодаря усилению межжанровых связей и появлению гибридных форм. Ярким примером этого может служить использование приемов фарса в трагикомических ситуациях и коллизиях памфлета для раскрытия наиболее существенных черт характера антигероя. Стали востребованным художественно-эстетическим явлением в башкирской драматургии и искусстве также произведения, написанные в трагикомедийном жанре. При прямом воздействии стиля на жанры появились новые, синтетические формы драматических произведений.

Наряду с этим следует отметить появление художественно полноценных экспериментальных сценических форм, которые наиболее полно соответствовали отдельным проявлениям человеческой жизни и судьбы, – психолого-публицистических дилогий, романтических драм. Эти пьесы, актуальные по содержанию и общественно-политической значимости, не могли не привлечь внимания зрителей.

3.3. Трагикомедия

Первые пьесы трагикомического плана в башкирской драматургии появились около тридцати лет назад. Это «Не затмевайте души сомнениями» И. Абдуллина, «Дуга с колокольчиками» Н. Наджми. Немного позднее читатели и зрители познакомились с пьесами Ф. Булякова «Любишь – не любишь?», «Чего старухам не хватает?..», «Выходили бабки замуж», «Бибинур, ах, Бибинур!» и др.

«Трагикомедия, что видно уже из самого названия, органическое единство двух жанров» (16, 102), по характеру сценического действа, развитию сюжета это сложная драматургическая форма, вобравшая в себя отличительные черты и комедии, и трагедии (69, 306).

Современная трагикомедия являет собой также синтез комедии и драмы. Этот вариант трагикомедии широко известен по таким

произведениям, как «Божественная комедия» И. Штока, «Трибунал» А. Макаенка, «Любовь, джаз и черт» Ю. Грушаса, «Эльдорадо» и «Фантазии Фарятьева» А. Соколовой, по большинству пьес А. Вампилова и др.

Пьесы Ф. Булякова написаны в этом же жанрово-стилевом ключе трагикомедии. Вместе с тем, отличительной чертой его произведений является опора на ассоциативное восприятие и представление действительности, что сближает его пьесы с притчей. Однако данное свойство никак не снижает комического пафоса пьес, драматургической напряженности действия и развития характеров персонажей.

«Внезапное» осознание бессмысленности своего бытия дает героям Ф. Булякова повод для подведения итогов жизни, для признания ошибок; и даже если они не могут преодолеть или исправить их – предоставляет возможность отнестись к себе, к своим поступкам иронически. Наблюдая за их милыми улыбками, вслушиваясь в диалоги, порождающие смех сквозь слезы, мы вдруг ясно понимаем, что за внешне комической ситуацией проглядывают сердечные муки, вся боль души, осознание неправедности всего того, во что человек так верил и что считал единственно верным всю свою жизнь.

Все это автор показывает через активную позицию персонажа по отношению к окружающим, в их напряженных психологических переживаниях, что каждой его пьесе придает характерное и только ей свойственное социально-этическое звучание. Например, в пьесе «Любишь — не любишь?» трагикомический характер произведения раскрывается в таких словах старика Абдуллы: «Я свою жизнь, оказывается, не смог прожить по-своему, ладно, дополнительную жизнь проживу так, как я сам хочу».

Что послужило причиной такого чисто декларативного заявления для старика, который свою жизнь прожил так же, как и все? Что заставило его вдруг так поступить? Все, что он знал до этого, все, что любил, – бортничество. «У меня одна только мечта, Фатима, – говорит он жене. – Будущего сына своего хочу встретить своим медом. Своим медом». Ради этой цели он трудится день и ночь, без отдыха, без оглядки. Днем в леспромхозе лес валит, ночью делает из древесных колод борти. «Ты же замуж за крепкого бортника вышла», – подзадоривает он жену, привлекая и Фатиму к работе. Старания супругов не проходят даром: бортевого меда они собрали, сколько желали, за свой труд удостоились правительственных наград.

Если бы не встреча со Смертью (Ажаль), то Абдулла бы и не задумался никогда ни о прошедшей своей жизни, ни о будущем. Когда же Смерть заговорила о «дополнительной жизни», Абдулла вдруг оживился; глядя на него, и Фатима как бы помолодела. Быть может, в дополнительной-то жизни, думает она, муж ее наконец-то скажет ей те слова любви, которых она никогда и не слышала от него?!

Приход Смерти к Абдулле – очень важный элемент экспозиции. «Функция» Смерти в том, чтобы разделить жизнь героев пьесы на реально «прожитую жизнь» и виртуальную «предстоящую жизнь» и на этой основе представить все события, происходящие с ними, по степени их соответствия жизненной правде. Для Абдуллы «предстоящая жизнь» напрямую связана с теми условиями, которые поставила перед ним Смерть. Абдулла должен в течение трех часов исполнить хотя бы одно достойное дело. Если он с божьей помощью сможет сделать это, то ему будет дано еще десять лет жизни.

Экстремальная ситуация, в которую попали герои пьесы, резко ускоряет действие, стремительно ведет его к финалу и, периодически возвращая персонажей к экспозиции, показывает трагическую безысходность всего их существования. Стремление героев даже в таких условиях воплотить свои мечты в жизнь, конечно же, комический абсурд. Таким образом, Абдулла и Фатима оказываются трагикомическими персонажами, а произведение – трагикомедией.

За время, отведенное Смертью, мы узнаем и хорошие, и плохие стороны жизни Абдуллы и Фатимы. Отрицательные моменты в их жизни автор показывает через воспоминания героев. В то время как стремление выполнять требование Смерти показаны драматургом с использованием комедийных средств.

Пальма первенства, разумеется, принадлежит Абдулле. По его собственным словам, он чего только не сделает и не придумает, чтобы заполучить дополнительные десять лет жизни. Поначалу, не найдя ничего подходящего, он решает, что самым достойным будет свою единственную козу и самовар отдать одинокой старухе. Когда же Фатима не согласилась с таким решением, хотел было уже деньги, что собрали себе на саван, раздать как милостыню. Однако оказалось, что в сундуке лежали... ваучеры.

«Для тебя же старался, чтобы старуха моя одна не осталась»,– слова эти в какой-то степени оправдывают проделки Абдуллы. Он старается все свои промахи, неудачи обратить в шутку, показать

их комическую суть. Оптимизм Абдуллы, его тонкий юмор, владение словом хорошо показаны в следующей сцене. Изыскивая достойное дело, старуха говорит Абдулле, что надо намолоть муки в качестве подаяния. Но ничего у них не вышло. Сколько бы ни крутили ручную мельницу – нет муки. Абдулла успевает сделать такой вывод: «Смотри-ка, горох-то уже кончился, а муки и не видно. Или мы неправильно крутили, а? Давай-ка попробуем крутить в другую сторону. Меняй пластинку и песни. Говори не дедушка Ленин, а дедушка Нужда. Давай, шевелись!» «Бессловесно прожил, – говорит Абдулла. – Как животные, так и мы!..» Медали, что за доблестный труд получил, обозвал «погремушками» и в сердцах выбросил. И вот здесь-то и говорит те слова, что теперь своим умом жить будет, по-человечески.

Абдулла не становится другим человеком, перейдя из мира реального в мир желаний и представлений, – автор испытывает своего героя на прочность моральных устоев, психологическую устойчивость. Так, когда жена воспротивилась на его просьбы найти водки, он с каким-то особенным удовлетворением и уверенностью говорит себе, что «раз в этой жизни не дано, то в будущей уж вволю попью».

И это не случайная деталь, а художественный прием для более полного раскрытия характера Абдуллы. В экстремальные моменты проявляются такие свойства натуры героя, которые скрыты от поверхностного взгляда. Автор принципиально стремится выявлять и открыто показать противоречия в характере Абдуллы и дает ему возможность избавиться от своих недостатков. Бездетная Фатима, например, несколько раз призывает мужа быть к ней внимательнее, уважительнее. Но Абдулла не обращает внимания на слова жены, не придает значения ее горестям и бедам. Есть еще жизнь впереди, думает, и себя, и ее ограничивает обещаниями да пожеланиями. И не замечает, что жизнь-то прошла.

Но как бы там ни было, Абдулла по природе своей человек, предназначенный для добрых дел. И если в молодые годы он находил удовлетворение в любимой работе, сейчас стремится совершить благородное дело, чтобы начать новую жизнь. Согласен даже мед, собранный специально для своего так и неродившегося сына, отдать в детдом. Он как будто заново родился, когда ему было дано время для испытания. Старик, который никогда и никому не открывал своих чувств, переживаний, страданий из-за того, что у них не было детей, восклицает в сердцах: «Ах, если бы у меня был сын!.. Свой сын!»

Абдулла стал мягче, душевнее, хотя это и не снимает с него вины перед женой, перед неродившимся ребенком. Даже, наоборот, усиливает его душевную драму, открывает всю трагичность его существования. Смысл жизни для него открылся слишком поздно, когда уже ничего нельзя изменить. Он не смог понять вовремя, что жена его не смогла родить, не смогла испытать радость материнства, лишь состарившись, он вдруг увидел родинку на ее щеке. Острый на ум, как Альмендар (герой Т. Миннуллина), будучи в состоянии обмануть саму Смерть, он не смог уберечь Фатиму. Все, что он успел прошептать ей: «Ведь я же люблю тебя... Люблю...»

Рядом с Абдуллой Фатима кажется немногословной, излишне покладистой, даже безмолвной. И это делает ее несколько странной. И странность ее образа в том, что она живет только настоящим и в настоящем, то есть эта старая женщина оказалась между прошлым и будущим. И если прошлое для нее еще живо в воспоминаниях, то будущее связано с мечтой и с возможностью ее воплощения.

Фатима даже и не осознает своей жизни, она для нее как бы и не существует. Муж ее «болен» мечтой, надеждой, а она «лечит» себя воспоминаниями. Единственная ее радость и утешение – в молодости, в ребенке. Предаваясь воспоминаниям, мечтам, она предстает уже не той женщиной, которая привыкла скрывать свои чувства. Фатима представляет себя матерью. Но никуда не деться от истины: «О господи, боже! Неужели ты послал меня в этот мир только для того, чтобы я переносила тяготы бездетности. Почему ты лишил меня ребеночка, послав в темные леса и заставив тяжеленные бревна поднимать, когда я уже поверила, что вот наконец-то стану матерью. Ведь это последняя надежда у меня была, господи, единственная мечта моя! За что же ты мучаешь так меня, так обездолил и осиротил? Или виновна я в чем перед тобой? Или проклятье какое на мне? Ведь нет? Или нерадива я, непокорна да своенравна? Ведь и не было в моей жизни ничего, кроме тяжелой да черной работы, господи. Ты только на руки мои посмотри!..» (92, 28).

Фатиму нельзя представлять ни тенью Абдуллы, ни ангелом. Ее сомнения, замкнутость в своих мечтаниях – вполне естественная психологическая реакция женщины, обделенной вниманием и лаской, которая так и не смогла услышать тех слов любви и ласки, что были обещаны ей.

Ф а т и м а. Скажи-ка мне, родимая, что ждет меня в будущем? Можно ли верить в этот мир, могу ли я надеяться на доброту, уважение? Есть ли счастье в этом мире? И не лучше ли броситься с высокого берега?

С т а р у х а. Нет, нет, милая! Ты брось такие темные мысли, верь. Жди и терпи, терпи. Будет еще, все будет. Господь не оставит...

Этот диалог с самой собой, со своей старостью представляет кульминацию драмы Фатимы. В действительности те вопросы, что задает себе Фатима, не от фатализма. Из ответов, которые она дает себе, ясно, что Фатима не утратила надежды на счастье, на любовь. И больше чем собственные беды, ее волнует стремление спасти от смерти Абдуллу. Но оказалось, что смерть поджидала ее саму.

Отец с матерью посвятили всю свою жизнь ребенку и остались без него. В итоге они не смогли найти лекарство и от смерти. К тому же, оказались перед необходимостью отнести собранный для собственного сына мед другим детям. Но и этого они не смогли сделать. Все это и определяет трагикомичность судьбы Абдуллы и Фатимы.

Театровед Г. Полонский, анализируя эту пьесу Ф. Булякова, отмечает, что в создании трагикомического эффекта надо отметить не только жанровые особенности или иронию, но и такую особенность человеческого характера, как бесхитростность. «Но разберитесь сами, – пишет он, – может быть, это и не авторское свойство, а его героев, его с любовью написанных стариков?» (Современная драматургия, 1993 №1, с.100).

Несомненно, забота друг о друге, любовь, благожелательность героев появились не тогда, когда на порог их дома ступила смерть. Эти качества невозможно воспитать в себе и жить в соответствии с ними из соображений конъюнктуры. Бесхитростность, детская непосредственность как национальные черты характера даны героям от природы, идут от поколения к поколению сквозь века.

Несмотря на то, что конфликт пьесы отражает в первую очередь душевное состояние героев, их внутренние переживания, нельзя не отметить проявление сатирического подтекста, где автор показывает незаметные на первый взгляд противоречия между устремлениями личности и социально- политическими условиями современности.

Другая пьеса Ф. Булякова также построена в форме поиска ответа на вопрос. Она называется «Чего старухам не хватает?..». Проблему, поставленную в заглавии, автор не сводит к судьбе отдельной личности, а, собрав в один фокус все жизненные перипетии деревен-

ских старух, старается раскрыть духовно-психологические корни их деяний.

Чего же не хватает старухам? У каждой из них, доживающей свой век, свои пожелания. У Салимы, например, тоска по буренке своей, которую когда-то отправила на мясокомбинат, она частенько вспоминает корову, все хочет подоить ее. Старуха Хана, что старше всех, с тех пор как поселилась здесь, или сидит, или лежит, и ни слова от нее не добьешься. А Фатима все не может нарадоваться своей настоящей жизни, все нахваливает свое нынешнее житье: «Рай, чисто рай. Ни дров не надо запасать, ни воды таскать на себе».

Однако однообразие жизни никому из них не нравится. И больше всех недовольна Аклима. Она выражает свой протест открыто: «Деревушку-то нашу всю растащили, разнесли. Наши только дома остались было, и их снесли, нас в этот рай затащили!»

И если старухам, которые всю-то жизнь прожили как по пословице «Еда – от богатого, смерть – от Бога», ничего вроде и не нужно, воспоминания о прошлом греют им душу, дают опору в сегодняшней непростой жизни. Не случайно старухи постепенно раскрываются, стремясь поведать о своих печалях-горестях. И причина этого в Аклиме. Озорная, острая на язык, насмешливая, прямая, она обо всем имеет свое собственное мнение. Чаще всего они спорят с Фатимой. Фатима недолюбливает ее острый язык, ее озорные частушки. Когда Аклима, будучи старостой, призывает к порядку, Фатима ей отвечает: «ты, комендант, не затыкай нам рот», «свободу нам перестройка дала». Слово за слово, но и к Фатиме нашелся ключик, и она поведала свои тайные горести, кем муж был, как складывались их отношения.

Узнала Аклима и причину задумчивости Салимы. В итоге раскрывается, что судьбы двух женщин во многом схожи. И мужья у них были в округе известны как мастера своего дела. У Фатимы муж был выдающимся печником, а у Салимы – плотником.

Аклима до известной степени относится к своим подругам с иронией за их бесхитростность. Но это не говорит о ее высокомерии. Она не скрывает от Фатимы и Салимы свою прошлую жизнь, вплоть до интимных ее подробностей. О троекратном замужестве она рассказывает с таким воодушевлением, что это не только интересно, но и поучительно.

Аклима и в доме для престарелых не предается унынию. Заведя речь о мужьях, она стремится хоть ненадолго приглушить переживания

одиноких старух, «вернуть» их к родному очагу, к давно умершим мужьям. И все же они не могут не понимать своего трагикомического положения: «Пока в своих домах жили, хоть старики да заходили. А здесь? Мужчину-то и не увидишь».

В первой же сцене пьесы Аклима рассказывает о своем сне. Сон оказался необычным: сидит-де она на вершине стога и примеряет туфлю какой-то красавицы, победившей на конкурсе красоты. Фатима ей в ответ: дескать, кто во сне туфли примеряет, скоро замуж выйдет.

Сами не заметив того, старухи оказываются под влиянием этого сна. Уставшие от невзгод, изнемогая от тяжести жизни, утратив навсегда радость во взорах, на своих плечах вынеся все тяготы строительства коммунизма, эти старухи вдруг просветлели лицом, приободрились. Кажется, они живут ощущением, что вот-вот рядом с ними появится сказочный богатырь.

«Богатырь» этот не заставил себя долго ждать, явился нежданно-негаданно. Старухи приняли его с некоторой опаской, стараются выведать у него все. За разговором выяснилось, что это Абдулла, по прозвищу «Мельничный мамонт», о котором они все утро проговорили. Председатель колхоза привез с собой, чтобы лошадей подковать, да на один день решил определить на постой в дом для престарелых.

Абдулла держит себя перед старухами достойно. Слово за слово – и выясняется, что он мягок по натуре, открыт душой, предается раздумьям, Аклима уговаривает старика переехать к ним в общежитие комендантом, но Абдулла дает понять, что он никогда не покинет свой аул, свой родной дом. Единственный оставшийся в живых «мамонт» деревни так увлек старух рассказом о своем большом теплом доме, о том, как он спокойно живет там, что они захотели поехать к нему, чтобы самим все увидеть.

Единодушное решение старух оказалось для Абдуллы полной неожиданностью. Комическое изображение попыток старика выпутаться из этой ситуации, раскрытие через них жизненной драмы других персонажей обеспечивает завязку конфликта, выявляя трагикомическую природу произведения. Образ Абдуллы, являясь конструктивным элементом художественной ткани произведения, обеспечивает баланс трагического и комического в пьесе, является камертоном трагикомического пафоса всей пьесы.

В пьесе «Чего старухам не хватает?..» действия персонажей играют в отличие от диалогов пассивную роль. Произведение по-

строено на динамике мысли, чувств. То настроение, которое появилось у старух, когда Аклима рассказала им свой сон, приобретает трагический оттенок после встречи с Абдуллой. Он сразу же завоевал уважение у старух, стал для них опорой. «Нам некому больше верить...» – говорит Аклима, выражая общее мнение. Если поначалу они только ставили вопрос, чего им еще не хватает, то теперь они ясно выражают свое пожелание: Абдулла должен увезти их отсюда.

Вера друг в друга, общность мыслей и чувств объединяет не только старух, но и воодушевляет Абдуллу. Для многих было открытием, что дом ему построил муж Салимы, а печь выложил муж Фатимы. И согласившийся увезти Аклиму Абдулла не может уже отказать ни Салиме, ни Фатиме. Одну влечет тепло ее мужа, сохранившееся в доме, который он строил, а другую тепло печи, сложенной мужем.

В отличие от других, Фатима проявляет жестокость по отношению к Абдулле. «Возьму зятем», – говорит она, когда тот не соглашается везти ее. И добавила, как пощечину дала: «Плевать я на тебя хотела, лишь бы печь была цела». Конечно же, слова эти, сказанные Фатимой с юмором, в свойственной только ей манере, не нарушают микроклимата в отношениях персонажей. Но Абдулла и внимания-то особого не обращает на такие слова, его мысли полностью поглощены горестями и невзгодами старухи Ханы, и он решил исполнить и ее просьбу, когда она нежданно-негаданно вдруг встала и заговорила.

Получив сразу четыре жены, Абдулла говорит, что «человека ведь жалость водит». Слова эти буквально повторяют реплику Абдуллы из трагикомедии «Любишь - не любишь?». В отличие от своего тезки, он слова свои подкрепляет делом, выказывая благородство.

Как ясно из высказываний персонажей, люди старшего поколения не могут найти поддержки со стороны общества, преданы забвению, истреблению, что ставит проблему духовной целостности и единства. Свое понимание этой проблемы автор показывает, с одной стороны, на основе взаимоотношений Абдуллы и Аклимы, а с другой – Абдуллы и старух. Именно поэтому их сокровенные мысли и чувства «отрываются» от орбиты диалога и становятся возвышенными монологами. В них выражается духовное богатство, искренность чувств, единство жизненных позиций персонажей.

Старухи, чья молодость оказалась загубленной, а старость отрезанной, хотят остаток жизни провести в деревне, рядом с Абдуллой.

У них нет больше никакой надежды: дома их давно сгнили, а деревни исчезли. А мужья, по замечанию Аклимы, «вымерли как мамонты».

Абдулла, свидетель всего, что произошло, не может не высказать слова, которые могли бы стать уроком для людей его возраста, наказом-пожеланием будущим поколениям: «Мы жили до этих пор порознь, в унижении, отгородясь от всего мира, не находя себе места ни обогреться, ни приютиться. Если мы не будем друг другу помогать, не будем друг друга поддерживать, уважать и привечать, нас растопчут как пыль. Время сейчас такое...»

За всеми этими этическими проблемами нельзя не видеть социальных мотивов, судеб нации.

Ф. Буляков и сам признает, что у него «печальная получилась комедия, ностальгическая. А ведь сегодняшнее общество, если приглядеться, насквозь пропитано этим чувством» (36).

«Для чего я сорок лет скот пас?» – эти слова Абдрахмана из пьесы «Бибинур, ах, Бибинур!» исполнены глубокого смысла. В этот раз в заглавие комедии вынесены не эти слова, которые выражают центральную идею всей пьесы. Постановка такого вопроса держит и читателя, и зрителя в напряженном ожидании вплоть до самого финала.

Неопределенность ответа на вопрос Абдрахмана указывает на композиционный мотив трагикомедии. Это – трагический мотив. Будучи конструктивным приемом, он объединяет в единую цепь все события, мысли и чувства героя, имеющие место как в его реальной жизни героя, так и в мечтах и размышлениях.

В трагедии раскрывается «то реальная жизнь Абдрахмана, то фоном становятся картины из книг, которые он читает» (3, 184). Герой становится заложником вымышленного, книжного мира. В его жизнь входит история из учебника для шестого класса – произведение «Атаман Стенька Разин бросил в воду персидскую княжну», и он становится участником этих событий.

Как повествуется в рассказе, Стенька Разин бросил в воду свою возлюбленную – персидскую княжну Бибинур. И каждый раз Абдрахман, сам в нее влюбленный, спасает девушку. Так случается несколько раз, а в последний раз спасти ее не удается, его самого казнят.

Влюбленность полностью переменила жизнь Абдрахмана, перевернула ее вверх дном, обновила все его чувства и душу. Встреча с давней своей мечтой пробуждает в пастухе множество мыслей

и вопросов о прожитой жизни, совершенно неожиданных для его жены, односельчан, представителей местных властей.

Пьеса построена, как указывает автор, на фантасмагории, смешении яви и вымысла. Абдрахман не чувствует разницы между сном и явью, для него естественен переход из одного мира в другой.

Однако Абдрахман не отрывается от окружающей его действительности. Вымышленный мир помогает ему глубже понять происходящее в мире реальном. Сложное переплетение трагического, комического и драматического начал, эзопов язык, лиризм и тонкий юмор имеют в основе своей особенности ассоциативного мышления автора.

Чувство любви, возникшее после первой встречи с Бибинур, объяснение в любви остаются для Абдрахмана только в мечтах. Он и сам не очень верит в то, что так раскрыл душу.

А б д р а х м а н. Сто лет я ждал этой минуты! Сто лет!

Б и б и н у р. Сто лет? Так долго никто не живет!

А б д р а х м а н. Живут, если в душе надежда не угасла!.. Ах, Бибинур, Бибинур, сможешь ли ты понять мою душу? Я простой человек, деревенский пастух...

Действительно, сомнения Абдрахмана оказались справедливы. Любовь Бибинур живет только в его мечтах. В реальности же односельчане сочли, что он тронулся умом, и решают лечить его. Поначалу «пациент» относится к этому равнодушно, поскольку Бибинур не принимает его жизни: несмотря на то, что он дважды спас ей жизнь, она оставляет его. Абдрахман тоже не идет вслед за своей любовью, но ищет ответа на те же вопросы. И это становится мучением для него.

«Говорят, что человек только тогда принимает облик человека, когда он начинает понимать свою мечту», – говорит ему мальчик-рыбак, свидетель их злоключений с Бибинур. Сюжет пьесы основан на показе того, какое влияние оказала запоздалая любовь на Абдрахмана, какие пробудила в нем чувства, переживания.

Как и в обыденной своей жизни, в мире своих грез Абдрахман борется за то, чтобы сохранить свою любовь, душевное здоровье и чистоту, человеческое достоинство. А Бибинур выносит ему жестокий приговор: «Не можете вы оторваться от своих стад, твари земные!..» Абдрахман не падает духом. В сцене излечения он также ведет себя достойно – «процедура» избавления от вредных мечтаний

оканчивается для устроителей безрезультатно. Причиной послужило то, что он прислушался к советам Духа, которого и хотели изгнать из его души.

Д у х. Дитя человеческое не может жить без души, воистину! Или ты умереть желаешь? Отпусти сейчас же! Прислушайся к себе – освободили тебя от забот и тревог, как же ты жить после этого сможешь!

А б д р а х м а н. Действительно, пустота внутри. Тру-у-у-дно-о-о...

Д у х. Конечно, трудно! Без меня ты и дня не проживешь, сердце твое в камень обратится, душу тьма болотная покроет.

После этого Абдрахман решает взять Бибинур к себе. Но преград на его пути не становится меньше. Невзгоды, с которыми встречается герой, высвечивают новые, доселе неизвестные черты его характера.

Его чувства, его отношение к Бибинур превращают его в человека другой эпохи. Он предстает как гражданин и как полномочный представитель родного народа и подает другим персонажам незабываемый пример подлинно этического поведения. Для достижения необходимого эффекта Ф. Буляков вводит в пьесу картину встречи своего героя с казачьим атаманом Степаном Разиным.

Использование этого приема – принципиальная позиция автора. В диалоге Абдрахмана со Степаном Разиным автор подходит к анализу такой общечеловеческой ценности как любовь с позиций национального менталитета, что дает ему возможность по-новому представить эту старую, как мир, проблему.

Степан не оставляет без внимания то, что Абдрахман спас Бибинур. Вне себя от злости, атаман набрасывается на Абдрахмана: «Зачем ты влезаешь в исторические события?» и подвергает героя жесточайшим пыткам. Увидев, что перед ним никакой не басурман, а человек, твердо стоящий на ногах, верный своим убеждениям, несмотря на то, что от любви почти что утратил рассудок, Степан успокаивается. Полные любви слова Абдрахмана о Бибинур, идущие от чистого сердца, тронули и его сердце, превратили и его в заложника любви.

«Почему ты поднял руку на нашу чистую любовь, атаман?» – спрашивает Абдрахман, воспользуясь удобным случаем. Тем самым он противопоставляет бунтарской, жестокой воле атамана свою бесхитростность, открытость.

Атаман старается оправдать свою жесткость по отношению к Бибинур тем, что он, дескать, предназначен нести свободу людям и что это необходимо для достижения свободы. Но Абдрахман хо-

рошо знает, что свобода никогда не достигается за счет несчастья других людей, и говорит атаману, вежливо, но вместе с тем смело и бескомпромиссно: «Зачем нам такая свобода, которая не признает любви, которая готова растоптать все самые тонкие, самые нежные чувства в человеке? Народ будет вечно проклинать тебя!»

Степан оценивает поведение Абдрахмана, открыто и смело выразившего свои мысли и чувства, как достойное мужчины, и предлагает ему свою дружбу. Абдрахман принимает ее от всего сердца.

Но как бы они ни стремились, настоящей дружбы между ними не может возникнуть. Начнут песню петь: Степан поет о предстоящих жертвах, а Абдрахман затягивает привычный за сорок лет работы пастушеский клич, сзывающий стадо. Абдрахман подпевает Степану, а тот: «уж больно протяжны да сложны ваши песни, шею свернешь, пока мелодию вытянешь». «Своя, да не моя», – говорит Абдрахман о Миннисе. То, что Степан говорит «баба» и произносит это слово всегда с насмешкой, предельно точно характеризует отношение атамана к женщине.

Ориентация на различные этические нормы проявляется не только в словах, но и в делах. Проявив бесхитростность, Абдрахман просит у атамана не причинять зла Бибинур. Степан обещает, что больше не тронет девушку, даже клянется хлебом, но слова своего не держит.

Абдрахман так и не успел получить ответа на мучившие его вопросы. Его лишили самого драгоценного дара, которым может обладать человек – любви, счастья, сердечных мук. И если одни казнили его словом, то другие руками, подвергнув пыткам. Во всем мире только два человека сочувствуют ему: автор и мальчик-рыбак – «Мечты твои в грязь втоптали, теперь и в ледяной воде утопили».

Выступление Абдрахмана против утомительно-серого однообразия жизни, двуличия, законов, уничтожающих в человеке все человеческое, лишающих его подлинно духовного существования, не дали ни ему, ни его жене Миннисе в полной мере вкусить радостей жизни. Это вызвано трагическим конфликтом пьесы, который, в свою очередь, получил воплощение в виде фарса.

В рассмотренных выше пьесах Ф. Булякова события и ситуации, вызывающие смех сквозь слезы, поведение и речь персонажей выстраиваются и достигаются применением трагикомических приемов и средств. Трагикомический эффект как эстетический феномен достигнут благодаря подчинению действия, раскрытию нелегкой судьбы людей

старшего поколения, их устремлений и помыслов, надежд и разочарований, образа жизни, их радостей и бед, поданных в момент предельного напряжения и перелома.

Одной из отличительных особенностей пьес Ф. Булякова можно назвать взаимодействие комических и драматических событий и ситуаций, в которых перемежаются реальность и вымысел. Использование фольклорных принципов развития действия, применение неожиданных поворотов в развитии сюжета ставит героя в положение между явью и сном. Такая необходимость сравнивать свое нынешнее положение с давно прошедшим подается в органическом единстве.

Пьесы Ф. Булякова напоминают театр абсурда. Его герои попадают и в смешные, и в ужасающие ситуации. Порой даже кажется, что они лишены полностью возможностей воздействовать на события. Но каждый раз они находят в себе силы оценить происходящее с юмором, иронически, оказываются способны проявить гражданское мужество. Показываемые в пьесах судьбы людей подаются не холодно и отстраненно, мы чувствуем тепло авторского сердца в его доброжелательном отношении и к героям, и к зрителям, в той особой лирической интонации, которая так характерна для произведений Ф. Булякова.

Тема любви занимает в творчестве драматурга одно из главных мест. Чувства героев к родной земле, народу, женщине, матери проявляются в драматических и трагических коллизиях и поворотах действия, поданных в то же время в комическом ракурсе.

Метафорическое мышление автора, гибкая структура его пьес, напряженность психологического состояния персонажей также направлены на раскрытие основ трагикомизма. В одних случаях автор находит их в жизни народа, национальной почве, в других – раскрывает в тесной связи с общечеловеческими, глобальными проблемами.

«Если в трагикомических произведениях И. Абдуллина и Н. Наджми нашли отражение сложность и противоречивость современной жизни» (13, 32), то в пьесах Ф. Булякова в основе конфликта лежат отношения человека с человеком, человека и эпохи, человека и общества.

О чем бы не размышляли, не раздумывали герои трагикомедии, что бы они ни делали, они всегда точно знают, «какое нынче время на дворе» и кто они по происхождению, – они живут высокими идеалами и помыслами. Жизнь таких людей, как известно, всегда трагична.

Несмотря на то, что трагикомедия как жанр – явление в башкирской драматургии новое, появившееся меж двух столетий, нет сом-

нений в том, что она заняла свое место в современном башкирском искусстве слова.

3.4. Пьеса-кисса: драматическая повесть

Канву пьесы «Сак-Сук» Ф. Булякова составляет миф о двух братьях, проклятых матерью и принявших обличье птиц, зовущих в ночи друг друга кликом «сак», «сук». Пьеса дополнена событиями и фактами из исторического прошлого, а также образами и персонажами, несущими в себе гуманистические идеи, которые обращены к сегодняшнему дню, к современникам, к соплеменникам.

Следует заметить, что «каузальный пучок» в произведении отсутствует и конфликт носит мировоззренческую окрашенность – основан на противопоставлении авторского идеала о силе духа и свободе личности и мифологической идеи подверженности человека одиночеству и обреченности. Оставляя незыблемой идейно-философскую основу мифа, Ф. Буляков построил свою пьесу на взаимодействии мотивов с историческим, социальным и идеологическим содержаниями. Все это позволило автору показать с обостренным чувством безысходность положения персонажей, основанную тем не менее не на фатализме и роке, а определяемой объективными условиями и субъективными факторами духовно-нравственной эволюции башкир в системе мировой цивилизации в целом. И главное – какую рефлексию и ответную реакцию вызовет сказанное и увиденное на сцене у читателей и зрителя? С постановкой такого вопроса Ф. Буляков выходит на обобщение многих явлений исторической действительности и обращает внимание на наличие злободневной проблемы – сохранение исторической памяти народа, верность к ее прошлому, уважительное отношение к традициям и обычаям старших поколений.

Кисса «Сак-Сук» – художественная условность, в рамках которой автор повествует о бытовании башкир, его менталитете, духовно-интеллектуальном развитии. Следовательно, история народа, которая исчисляется тысячелетиями и проистекает на огромной территории евразийского континента, нашло адекватное пространственно-временное отражение в художественном мире произведения. В этом автор правдив, а произведение подкреплено историзмом.

В хронотопе пьесы Ф. Булякова отмечено стабильностью место действия, хотя и его границы носят относительную устойчивость. Зато быстротечно, изменчиво в произведении художественное время, которое состоит, в свою очередь, из двух времен – мифологического и исторического. Если мифологическое время целиком и полностью связано с путешествием Мальчика (Сук) и Девочки (Сак), то историческое время берет начало с раннего Средневековья, когда жили и творили башкирские поэты Аль-Башкорди и Кул Гали, и длится до конца XX столетия.

Ф. Буляков, как и в других своих произведениях, умело варьирует событиями, выводит некоторые из них за рамки сюжета, добивается тем самым контрастности изображения и ускорения действия. Катализатором здесь выступают образы Мальчика и Девочки, как образные элементы, соединяющие мифологическое и историческое время, которое олицетворяет в произведении явления и проблемы, представленные автором, кстати, не явно, а в умозрительном плане.

Как известно, судьба мифологических персонажей Мальчика и Девочки предопределена, они обречены на вечную разлуку, на одиночество. Как получится на этот раз, в условиях художественного произведения, найдут ли они друг друга? Автор дает утвердительный ответ на этот вопрос в финальной картине пьесы.

Девочка. Боже, солнце встает. Его же первые лучи вскоре разлучат нас. Нашлась бы сила и остановила это солнце хоть на миг. Мы бы обнялись и стали одной целой навсегда.

Мать. Глаза! Мои глаза! Солнце остановилось!!!

Вдали, на горизонте, солнце встает. Лучи его ласкают хребты Уральских гор. В самом верху, купаясь в ослепительных лучах, встречаются девочка и мальчик. Они обнимаются, встают на колени друг перед другом и предаются любовным чувствам.

Мальчик и девочка в объятиях матери, радуются встрече.

Музы-Хумаи соединяются со своими поэтами.

Мать. Солнце встало?

Мальчик. Встало. Не видишь ли, мама?

Мать. Вижу, дети мои, вижу! Всех вижу!

Хор. Звучит гимн восходящему солнцу.

Вполне оправданно, что узловые моменты в развертывании действия в пьесе связаны с описанием приключений Мальчика и Девочки в поисках ими путей возвращения в мир людей. А путь этот лежит

из древности в современность – они олицетворяют сложную судьбу нации. Не случайно, что пророк Хызыр Ильяс представит Мальчика перед всеми как главного башкира – сэсэна, а Девочка явится в двух лицах: в образе Зайнаб Биишевой и в образе Хадии Давлетшиной. Так история Мальчика и Девочки, продолжателей башкирского рода, перемежается с эпизодами из жизни знаменитых личностей, выходцев из башкирского народа, составляет сюжетно-композиционное построение драматического произведения «Сак-сук».

В то же время главная сюжетная линия в пьесе представлена ходом развития авторской мысли, ее полемичностью и публицистическо-повествовательной природой выражения. Отсюда некоторая картинность, описательность сцен, даже заметная «нетеатральность» произведения. Оно представляют повесть, состоящую из рассказов, названных автором «кисса». В них драматург рассуждает, ставит вопросы, приглашает к разговору по поводу тех вопросов, которые рассматриваются в драме и которые могли бы служить историческим уроком, нравственной школой в усвоении опыта прошлого и в освоении проблем настоящего и будущего. Что характерно, автор не навязывает свою точку зрения другому лицу, не назидает и не делает выводов – такую возможность предоставляет легендарному пророку Хызыру Ильясу, представшему в пьесе ангелом-хранителем башкир.

Прометеевой миссией пронизано все художественное содержание пьесы «Сак-Сук». Образ Хызыра Ильяса является центральным звеном композиции, смысловым центром произведения, вокруг которого организуются парные сцены с участием выдающихся башкирских поэтов и их возлюбленных – муз, а также диалоги самого Хызыра Ильяса с Салаватом, Ахметзаки Валиди Тоганом, Матерью, символизирующей мать всех поэтов. Полемическую остроту, критическую направленность носят эти диалоги-диспуты относительно допущенных ошибок в прошлом, современных проблем, когда со всей очевидностью встает вопрос «Быть или не быть?» в политическом, экономическом, социальном, нравственном аспектах. На фоне этого проникновенно и в высшей степени гуманно звучат слова Хызыра Ильяса, произнесенные им от имени самого Аллаха: «Могу изменить судьбу народа, который способен к изменению сам».

Людей, способных к такой высокой миссии, он ищет всю жизнь, тысячелетиями и находит их. Это Аль-Башкорди, Кул Гали, Акмулла, Шайхзада Бабич, Рашит Назаров, Рами Гарипов и др.

Целая галерея образов великих башкир! А Салават Юлаев и Ахметзаки Валиди, Зайнаб Биишева и Хадия Давлетшина!.. Мгновения их жизни и лучшие строки из поэтических произведений, приведенные в пьесе Хызыром Ильясом, – это настоящая ода, гимн таланту и гражданскому мужеству, патриотизму, жизни этих людей. В то же время картины свиданий поэтов со своими возлюбленными представляют собой истинную драматическую киссу о поэтах – мыслителях, гуманистах, которые не ушли из жизни естественной смертью, которые не успели проявить свой талант в полную силу. Это уроки истории, о которых нельзя забывать. А в произведении Ф. Булякова они такие же обреченные, как и мифологические Сак и Сук, но только реальные люди в реальном времени.

Как подобает произведению с публицистическим зарядом, исследовательским порывом, автор пьесы «Сак-Сук», как мы уже отметили, проводит в жизнь собственный замысел тенденциозно, последовательно, но отнюдь не игнорируя поэтики художественного произведения, воплощенного в жанре драмы с достаточным влиянием на него элементов эпического повествования. Одним из активных проводников авторских идей выступает Хызыр Ильяс – духовный собрат самого Ф. Булякова. Тема Хызыр Ильяса придает действию в пьесе эмоциональность, заряжает его положительной энергетикой, наполняет общечеловеческим содержанием. Роль и место Хызыра Ильяса в судьбе поколений, контексте истории определены однозначно: он предводитель народа и главное действующее лицо в рамках мифологического и исторического времени пьесы. И Хызыр Ильяс свою миссию заступника народа и его предводителя выполнил с честью: ведомый им народ не затерялся в степи и в сложном переплетении разных и разнообразных эпох.

Как пророк и посланник Бога, Хызыр Ильяс уполномочен оценивать нравственную подоплеку дел и поступков персонажей драмы, призывать их к совести, даже такого титана, как, например, Салават Юлаев. Он способен подвергать сомнению необходимость и полезность своей миссии на Земле, среди людей. В этом плане его монологи получают исповедальный характер, а диалоги, особенно с Салаватом и Заки Валиди, приобретают смысл внутреннего монолога. Хызыра Ильяса не могут не настораживать иронические реплики, брошенные в его адрес своим оппонентом Шомбаем, одна из которых звучит суровым приговором: «О, пророк мой, ты в самом деле уже стар. Не видишь, не замечаешь, что у

тебя впереди. Тебя обманывают, сам ошибаешься. Хочешь открыть дорогу умным, но получается, что возвеличиваешь, прославляешь злых, идиотов». Но особенно беспокоит, волнует Хызыра лояльность людей к собственной судьбе, своей истории. Он неоднократно подводит итоги своей жизнедеятельности, почти лишенный зрения, старается отказаться от своей миссии, но увидев беспомощность, безынициативность своих соплеменников во многих насущных вопросах сегодняшнего бытия, как много тысячелетий назад, остается на почетной вахте защищать интересы людей. Неординарность поступков, единство слова и дела, подкрепленные человеколюбием, придают мифологическому Хызыру Ильясу черты реального характера.

Структура пьесы «Сак-Сук», представляющей драматическую повесть-притчу, отмечена совокупностью сюжетных линий, в которых разрабатываются такие темы, как пророчество (Хызыр Ильяс), творчество (башкирские поэты и писатели), одиночество (Мальчик и Девочка), самоотверженность (Салават и Заки Валиди), материнство (Мать). Каждая из выделенных тем проявляется по-своему, с разной степенью активности, но в то же время все они невидимыми нитями связаны с наиболее разработанной в пьесе темой, темой материнства, воплощением которой выступает образ Матери. Мать в изображении автора это одновременно родительница своих детей и первооснова своего народа, всей нации.

Такая миссия накладывает на нее особую ответственность – но понимает ли, чувствует ли, осознает ли это она сама? Автор старается искать ответ на этот вопрос в финальной сцене пьесы в диалогах между ней и Хызыром Ильясом. Как видим, Мать пока еще горделива и по-своему безупречна.

Мать. Ты умен, слишком умен, Хызыр Ильяс, знаю. Но на этот раз ты ошибся. Ты пришел ко мне не по своей воле. Я позвала – ты оказался тут. Моя смерть рядом, в ложе… может, догадываешься, почему я тебя позвала?..

Хызыр. Слушаю тебя, уважаемая мать.

Мать. Ты принес в мой дом нескончаемое горе. Ты толкнул моего сына на несчастье.

Хызыр. О каком сыне говоришь? Ты чья мать?

Мать. Я – мать поэта.

Хызыр. Какого поэта?

Мать. У всех поэтов мать одна, а у каждой матери – разная судьба. Ты погубил моего сына…

Хызыр. Я дал ему крылья. И только…

Хызыр Ильяс убеждает Мать идти на отчаянный шаг – лишить себя зрения. Такой поступок не является расплатой Матери за проклинание ею собственных детей и обречение их на вечную разлуку. Это сознательный акт, совершенный ради счастья Мальчика и Девочки, во имя жизни будущих поколений.

Мать. Когда солнце останавливается?

Хызыр. Если человек потеряет зрение.

Мать. Значит, я должна ослепнуть?

Хызыр. Сказал и все. Ты что, готова еще и ослепнуть?

Мать. Готова ли я? Готова ли, чтобы остановить солнце, стать слепой ради людей, ради их счастья? Беспрестанный плач отнял у меня силы, если упадет последняя слезинка, видно, останусь совсем без зрения. А что еще нужно, чтобы остаться слепой? Какая причина?

Автор произведения устами Хызыра Ильяса оправдывает Мать и, следовательно, одобряет инициативу Салавата на сооружение памятника Матери: «голос матери… А Салават, этот наш батыр, был прав. Когда сказал, что цветы нужно возложить Памятнику Неизвестной Матери. Лишь потом поклониться могиле Неизвестного Солдата. Мать… Имя твое неизвестно, но дела твои бессмертны».

Диалог Хызыра Ильяса и Матери – высшее проявление чувств, эмоций человека, пережившего многие трагические страницы, вместе со своим народом, но не потерявшего веры в его светлое завтра. Такое состояние души Матери подготовлено не менее драматическими положениями и ситуациями, а также психологическими переживаниями персонажей, которыми наделены особенно сцены парных диалогов – своеобразных драм в драме.

Таким образом, идея обреченности, заявленная в мифе и получившая дальнейшее развитие в пьесе «Сак-Сук» в духовно-нравственном проявлении, обретает оптимистическое звучание и гуманистическое воплощение.

3.5. Пьеса-роман: драматическая трилогия

В пьесе «Валиди» Н. Асанбаева воплощен образ известного общественного деятеля, лидера башкирского национального движения, востоковеда-тюрколога Ахметзаки Валиди Тогана. Не умаляя досто-

инства А. Валиди как политика и военачальника, Н. Асанбаев, автор пьесы, акцентирует внимание на проявлении характера героя в качестве ученого-историка, изучающего древние корни тюрков, других народов Востока. Воспроизведенные таким образом страницы биографии Валиди, связанные с его научной деятельностью, становятся лейтмотивом действия, сквозной идеей, вокруг которой стянуты имеющиеся внесюжетные линии как признаки организации дробной композиции произведения. Нужно добавить, что первой серьезной заявкой юного Ахметзаки на получение статуса ученого-исследователя становится труд «История тюрков и татар», написанный им во время учебы в Казанском университете. Этот факт станет как бы отправной точкой в определении характера дальнейших исследований Ахметзаки в пору его зрелости. Хотя об этом пока никто не думает и не подозревает: ни его родители, ни он сам.

Ахметзаки. Папа, мама, вот, в Казани вышла моя книга (*показывает*). Называется она «История тюрков и татар…».

Уммухаят. Так, ты теперь можешь поехать за границу, сынок мой (*плачет*). За тридевять земель. Нас покинешь. Не вздумай к арабам, в пустыню. Хорошо, если это будет, скажем, Турция. Можно к персам, в Иран…

Ахметзаки. Нет, мама, я останусь здесь, в России. Нет нужды ехать в Турцию или Египет. Можно и здесь овладеть языком Корана, изучить арабскую литературу…

Ахметшах. Рад я за тебя, сынок. Очень рад. Оставайся в России, будешь силен в математике, физике, астрономии, да и в других науках…

Судьба распорядилась так, что заняться наукой Валиди всерьез пришлось, находясь в эмиграции. Первой зарубежной страной, в которой оказался А. Валиди, стал Иран. Здесь, в Иране, Ахметзаки совершил настоящий научный подвиг – в библиотеке г. Мешхеу обнаружил и исследовал несколько древних рукописей, среди них – «Книга путешествий» Ибн Фадлана.

Впоследствии Турция станет ему второй родиной, где и живет и работает до конца своих дней. Преподавание в Стамбульском университете истории Средней Азии станет для Валиди основным занятием на начальном этапе его деятельности. Он работает самоотверженно, не жалея сил, проявляя одинаковую требовательность к себе и к своим студентам. Перед студентами он ставит задачу овладеть несколькими тюркскими и европейскими языками, чтобы иметь возможность ознакомиться с материалами на языке оригинала.

Огромное желание и умение работать с древними рукописями и литературными памятниками, объективный подход к историческим фактам и явлениям, их научный анализ принесли ему уважение и всеобщее признание. Честность, добросовестность стали для Ахметзаки путеводной звездой. Принципиальная позиция по отношению к научным вопросам стала причиной создания его противниками трудностей перед ним, препятствий, на первый взгляд, непреодолимого характера. Нашлись люди, которые всячески мешали утверждению А. Валиди как перспективного ученого и организатора науки. Не забывали в нем человека с большим багажом политической деятельности в масштабе России и советского Востока. Даже ставится под сомнение наличие образования у Ахметзаки, его научная компетентность в вопросах политической истории тюркских народов, в том числе современных турок.

Вскоре А. Валиди уезжает в Австрию, заканчивает Венский университет, во время пребывания в Европе избирается профессором Боннского, Геттингенского университетов. По возвращению обратно в Турцию возглавляет кафедру тюркской истории Стамбульского университета. Работая здесь, добьется выдающихся результатов – объем написанных им научных сочинений составит 400 томов!

Как показывает Н. Асанбаев в своем произведении, для А. Валиди, как эмигранту, было очень важно сохранить душевное спокойствие, нравственный стержень, психологическую устойчивость. Об этом он вынужден помнить в каждый миг своего пребывания в чужом обществе, в незнакомой для него стране. Это требует от Ахметзаки колоссальных затрат как физических, так и душевных сил и энергии. Подтверждением этому являются сцены-ситуации, в которых оказывается герой пьесы, и, которые, вне всякого сомнения, составляют кульминацию развития сюжета, что в свою очередь, приводится в движение конфликтом, основанным на противоборстве власти и личности. Несмотря на то, в какой стране – в России или Турции, – очутится герой – он смел и решителен. Таким выглядит Ахметзаки во время переговоров со своими идейными и политическими противниками – Лениным и Сталиным, особенно в картинах встречи с президентами Турции – Ататюрком и Исметом Иненю. Так, через некоторое время после приезда Ахметзаки в Турцию между ним и Ататюрком состоится принципиальный разговор по поводу выявления исторической принадлежности Анатолийского полуост-

рова к Турции или Греции. Разговор получает острый, дискуссионный характер и будет продолжен в ходе работы Конгресса по изучению тюркской истории. В своем выступлении в этом форуме Валиди удается отстоять научно обоснованную точку зрения относительно расселения турок и истории их страны. Гамлетовский вопрос «быть или не быть?» встал перед Ахметзаки во время его беседы с другим турецким президентом, с Исметом Иненю. Глава страны открыто решил использовать интеллектуальный и общественный имидж Валиди в целях политической конъюнктуры: по его настоянию известный ученый должен организовать и возглавить организацию турецких патриотов, поддерживающую Германию в дни наступления фашистских войск на Москву. К этой работе должен был привлекаться и Абдулкадир Инан. «Отъявленный враг советской власти» А. Валиди проявляет чудеса смелости и решительности – отвергает предложение лидера Турции, за что был заключен в тюрьму сроком на 10 лет, а А. Инан остается без работы. Не прекращает преследование двух непреклонных башкир и Советское посольство в Анкаре, а газета «Известия» с завидным упорством и постоянством публикует разного рода измышления, направленные на дискредитацию их доброго имени. Но А. Валиди и А. Инан не окажутся изолированными от общества – их поддержат студенты и коллеги по работе. По инициативе руководства Народной партии Турции люди выйдут на улицы, организуют митинги и демонстрации, требуя от властей немедленно освободить политзаключенного Ахметзаки Валиди. В результате побеждает справедливость: деятельность Валиди и Инана будет полностью реабилитирована.

Содержание первой части трилогии составляют страницы жизни Ахметзаки Валиди в России, его общественная деятельность, связанная с башкирским национальным движением и борьбой за создание Башкирской Автономии. Во второй и третьей драмах политический мотив заметно ослабляется, но не снимается с повестки дня, он все еще продолжает влиять на быт и трудовую деятельность эмигранта Ахметзаки Валиди. Тем не менее, Ахметзаки не дубликат и не тень исторической личности, а цельный характер, центральный персонаж произведения. Для достижения этого автор пьесы выбирает такие обстоятельства и ситуации, в условиях которых выдерживают испытание и получают подтверждение его верность поставленной цели и гражданскому долгу, преданность делу, любовь к Родине, родному

народу, близкому человеку. Это те нравственные параметры, по которым измеряется емкость, масштабность, нравственный потенциал, духовный диапазон образа «второго», после Салавата Юлаева, башкира Ахметзаки Валиди. В этом его жизненная достоверность и художественная правда.

Как историческая личность А. Валиди – сын своего народа, своего времени. Этим горд и велик. Он – человек возвышенной натуры, чистых помыслов. Как мы уже убедились, в сценах встречи с вождями двух стран он не дает никому повода спекулировать своим именем и делами. Борьба за демократическое будущее своей страны дает ему крепость духа, веру в правоту начатого им дела. Таким он и воплощен в произведении Н. Асанбаева.

В ходе развития событий, начиная от первой драмы до заключительной, диапазон деятельности А. Валиди намного расширяется – вопреки собственному желанию, оказывается вовлеченным в политические «игры». Но он сумел выйти из угрожающих его жизни положений – помогли ему в этом бойцовская закалка, политическая мудрость, ум, бесстрашие.

Драматическая трилогия «Валиди» воплотила в себе черты публицистики и социально-исторической прозы. Публицистичность произведения обосновывается, во-первых, образом главного героя, наполненного огромным общественным содержанием, к тому же имеющего реальные, национальные корни, построенного на прототипе. Во-вторых, в условиях художественной действительности произведения актуализируется его разносторонняя деятельность: в роли инициатора и организатора трех башкирских Курултаев, Председателя башкирского Правительства, разработчика принципов федерального устройства Российской государственности, как принято говорить сейчас, на условиях делегирования отдельных полномочий Центра регионам. В-третьих, образ такого человека с широкими организаторскими и творческими возможностями достоин художественного воплощения. Написать произведение литературы об Ахметзаки Валиди, как это сделал Н. Асанбаев, означает проведение пропагандистской работы в воспитательных целях: личность А. Валиди и его художественный образ достойны восхищения, подражания для многих. Сегодня имя А. Валиди особо актуально в том плане, что его претензии к тогдашним представителям власти в Кремле по поводу ущемления прав признанной ими самими же Советской автономии

Башкирии от 20 марта 1919 г. означали первый официальный протест против зарождающегося культа личности, авторитаризма в руководстве страной.

Симбиоз «пьеса-роман» в драме «Валиди» представляет своего рода способ организации эпического и драматического материала в единую художественную структуру произведения. В ней активную функцию выполняют авторское повествование и ремарки, диалоги и монологи, вставные эпизоды и картины пейзажа. Среди них особую созидательную позицию занимает речь Ахметзаки, других действующих лиц. В целом, звучащее слово в пьесе становится одновременно и средством коммуникации, и камертоном душевного состояния персонажей.

Речь – единство общественно-политического, гражданского и личностного составляющих персонажей произведения. В этом отношении характерна речь Ахметзаки, которая связана напрямую с содержанием его личности и свойствами деятельности. Речь Ахметзаки преимущественно публицистична, но когда она носит полемическую направленность и получает обращенный (к собеседнику или группе лиц) характер, эмоционально окрашено и наполняется экспрессией. Речь Ахметзаки – не пустая риторика, она оружие борьбы и орудие созидания. В то же время произнесенные им слово, речь – зеркало его души, отражение внутреннего мира, где царствует высшая нравственность.

Пьеса «Валиди» как эпическая драма состоит, с одной стороны, из цепи событий, имеющих между собой причинно-следственные отношения, и, с другой стороны, событий, носящих независимый друг от друга, относительно самостоятельный, характер. К первым относятся события реальные, исторические, имевшие место в недавнем прошлом или происходящие в режиме реального времени, которые призваны в основе своей придавать главной сюжетной линии произведения жизнеподобие, достоверность изображения. Такие события имеют непосредственное отношение к судьбе главного героя, его единомышленников, их антиподов. Вторую группу событий составляют эпизоды-зарисовки, лирико-романтические киссы, и они создают внесюжетные страницы биографии А. Валиди и А. Инана. В них, вызванных непрерывными потоками воспоминаний о Башкортостане, родителях и любимой жене, отражены полные драматизма мысли, думы и чувства человека, преследуемого у себя на родине

и оказавшегося по причине этого в чужбине. Им придают особый смысл, возвышенность народные протяжные песни в исполнении Абдулкадира, большого знатока фольклора, певца, кураиста. В такие минуты Абдулкадир и Ахметзаки напоминают героев башкирских эпических сказаний, воинов, отправляющихся в дальние походы, и, понятно, скучающих по семье, по родным местам, по Уралу… Лабиринты судьбы заставят их походить на Гайсу-странника из одноименной песни:

Когда б живым вернулся на Урал,
На камне б высек радостные строки.

Художественная структура пьесы «Валиди» пронизана насквозь, пропитана целиком и полностью мотивом патриотизма. Одна из ипостасей мотива – любовь к Родине, на что особо указывает Н. Асанбаев, служит неиссякаемым источником энергии, подпитывающим душу, мысли и дела А. Валиди. Трогательно описаны писателем картины его прощания с Башкортостаном, в них переданы высшее напряжение сил, весь спектр эмоций, ощущений. Не менее динамичны чувства героя и сейчас, здесь, в изгнании. Но чувство оторванности от родных мест, постоянно сопровождающее Ахметзаки, не переходит в отчаяние, в чувство утраты Родины.

Опора писателем на конкретные исторические события и факты, стилистика повествования с меньшей долей изобразительности и вместе с тем публицистическая насыщенность авторского мышления при оценке и анализе характера Ахметзаки, реалистичность и героический характер деятельности главного героя, нашедшие адекватное воплощение в пьесе, позволяют отнести произведение «Валиди» Нажиба Асанбаева к героической драме, оснащенной поэтикой эпоса и аналитичностью публицистики. В центре изображения находится человек, личность, пропустивший через себя острые социальные и политические катаклизмы, конфликты XX столетия. Этим монументален герой произведения, этим претендует на монументальность само произведение, в котором воссоздан образ великого сына своего народа Ахметзаки Валиди.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КОНФЛИКТ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Начиная с А.П. Чехова представления о характере драматического действия изменились. По отношению к целому ряду современных пьес уже нельзя в полной мере использовать категорию «действие» в его традиционном значении. Наряду с пьесами, действие которых основано на «коллизии» (Гегель), т. е. на конфликте (внешнее действие), появились произведения, действие в которых композиционно организовано на мыслях, чувствах и переживаниях персонажей (внутреннее действие). Этим определяются главные черты драматургии XX столетия и последующего времени.

Ныне стало де-факто подразделение драматического действия на два вышеуказанных типа, хотя некоторые исследователи признают преимущество внутреннего движения по отношению к внешнему (64; 66; 74). Поэтому развитие драматических форм, характер их видоизменения, взаимовлияния невозможно представить без учета тех отношений, которые существуют или могут складываться между типом драматического действия и лежащим в основе произведения конфликтом. В свою очередь, само действие в пьесе определяется диалектическим единством горизонтального и вертикального планов (59; 65; 70). Соответственно, объективные представления и выводы о содержании и поэтике драматического действия башкирской драматургии нового времени можно получить только на этой основе.

4.1. Действие, основанное на последовательности событий

Двигателем этого типа действия выступает система мотивов. Гете, сравнивая драму с эпосом, указал, что «для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны м о т и в ы (Разрядка моя. – *Р.А.*),

динамизирующие и устремляющие его вперед» (70, 122). «Именно мотивы, – отмечает М. Поляков, – опредмечивают деятельность персонажей, их персональную ориентацию в мире социальных ценностей» (59, 273). «Драматический мотив – это идейная величина, и анализировать его следует как идейную величину, как идейное начало, существеннейшим образом определяющее все другие элементы данного произведения или серии данных произведений» (51, 196).

Как свидетельствует практика башкирской драматургии, содержание и форма действия в ней, основанного на событийном ряде, определяется преимущественно активной деятельностью персонажей, как выражение адекватных их помыслам и устремлениям мотивов. Например, деятельность персонажей драмы «Красный паша» Н. Асанбаева основана на двух ведущих мотивах – добродетельности и злокозненности. Под влиянием этих мотивов, проявивших себя уже в прологе пьесы, раскрываются и другие мотивы (верность, трагическая участь, религиозный фанатизм), которые несомненно содействуют завязыванию конфликта и развертыванию цепи событий. Все это связано, в первую очередь, с главным героем пьесы Каримом Хакимовым, «красным пашой», как окрестили его жители арабской страны.

Действие в драме начинается со сцены приезда Карима Хакимова в качестве консула Советской России в Арабский имамат. Дальнейшие события связаны с непростым ходом подготовки им договора о дружбе между Россией и мусульманским государством на Ближнем Востоке, вставшим на путь независимости.

В структурном отношении драма состоит из девяти неравноценных, иерархически организованных картин. Они и дают «каузальный толчок» развитию сюжета. Здесь оправдана импульсивность, поскольку в сжатых во времени и пространстве рамках действия автор представляет своего героя, его политическую деятельность в широких социальных связях, в духовно-нравственном, морально-этическом проявлении его характера. В драме даны лишь две объективно-«позитивные» картины, не связанные с добродетелью Карима Хакимова: встреча его семьи и возглавляемой им делегации, а также прием в резиденции имама Ягафара. Субъективно-«негативные» сцены же наполнены исключительным напряжением души героя, порою переходившим в сомнения по поводу правильности избранного им дела, колебаниями относительно возможностей выполнения

возложенной на него российским правительством дипломатической миссии. Но ни при каких обстоятельствах Карим не отступает от своих позиций, он всегда и везде решителен, тверд духом.

Добродетель главного героя проявляется в основном в двух планах: в его гуманном отношении к персонажам, заслуживающим этого, и в активном противоборстве со злом. Карим в обоих случаях как бы обречен на неуспех. Например, содействие возвращению эмигранта-земляка на Родину не дает желаемого результата – его убивают. Просит он Хадису оказать врачебную помочь арабской женщине, но спасти ее от побоев мужа не удается – она умирает. Тяжело переживает Карим трагедии этих людей. К тому же некоторые из власть имущих, в их числе министр имамата Абубакир и английский посол Мельбурн стараются преподнести смерть женщины как заранее спланированный недружеский акт по отношению к стране, его народу. Но его успокаивает спасение Хадисой многих жизней от разных болезней, эпидемий. При этом Карим призывает жену проявить терпеливость ко всему незнакомому, не вмешиваться в семейные дела арабов, отнестись к их привычкам, традициям осторожно, с пониманием. И, в свою очередь, он надеется на понимание его тревог со стороны Имама по поводу того, что не удалось спасти больную женщину.

В то же время цель и смысл деятельности главных противников российского консула направлены на дискредитацию его имени и имени его жены в глазах Ягафара и местного населения. Подтверждение тому – провал советской выставки по вине Абубакира и Мельбурна.

По их сценарию возникает неожиданная для Карима ситуация – демпинг: перед открытием выставки торговцы других стран выставляют свои изделия на базаре и искусственно сбрасывают цены на них. В результате резко снижается спрос на российские товары, уменьшается число покупателей, начинают портиться продукты. Это приводит к некоторому «охлаждению» отношений между Имамом и российским консулом. На вопрос Ягафара: «Что же теперь собираетесь делать, господин Хакимов?» Карим отвечает осторожно, но уверенно: «Дайте нам время на обдумывание происшедшего… Видимо, еще плохо знаем ваш рынок… Придется изучать его основательно…»

Мотив зла находит свое наивысшее выражение в шестой картине пьесы, в кульминации действия. Эта сцена ответит на вопрос «кто

есть кто?». Раскрыт заговор против Ягафара, его организаторы арестованы и понесли наказание. Учитывая сложность момента, Ягафар объявляет себя королем. В дальнейшем становится известно о предстоящем визите сына короля, наследника престола, в Россию, подписывается долгожданный двусторонний договор о дружбе и торговле. В итоге конфликт между добром и злом разрешен в пользу первого: Карим Хакимов оберег жизнь Короля теперь уже дружественной страны, но, главное, несмотря на субъективные и объективные препятствия, – спасает свою дипломатическую миссию. Ягафар это хорошо понимает. В финале пьесы он так заявляет о деятельности консула: «Уважаемый господин Каримов! Вы поняли сердце араба. За короткий срок завоевали нашу глубокую любовь, отныне все люди России представляются нам такими, как вы. Вот за это теперь вас зовут не господин, а Карим-паша! Так наш народ вас возвеличивает: Карим-паша».

В пьесе-памфлете «Коня Диктатору!» М. Карима мотивы деятельности персонажей во многом сходны друг с другом. Вследствие этого создаются трагикомические и абсурдные ситуации, к которым приводит самодовольство центрального персонажа, Диктатора, угодничество и лицемерие его приспешников. Векторы мотивационной структуры пьесы направлены на обнажение комического излома характера Диктатора, показ ненормальности, абсурдности того, что является нормальным, обычным для него, – желание оседлать белого коня и тем самым стать вечным памятником.

Мотив – свойство содержания, действенная категория. Он находит свое воплощение, реализует себя в помыслах и поступках персонажей индивидуально, конкретно. В совокупности же мотивы, как это ярко выражено в произведении «Коня Диктатору!», генерируют сюжет и отношения действующих лиц к событиям (хотя и виртуальным), создают систему ассоциативных связей между сценами и организуют композицию действия.

В структурном плане «Коня Диктатору!» состоит из трех частей: вступления и двух основных сцен, которые в свою очередь раздроблены на более мелкие единицы. Так, например, вступительная часть пьесы включает в себя три картины и пять фрагментов, где доминируют авторские ремарки и монологи Диктатора, Муртат-ши, Би-мазы. Сатирический заряд повествования заметно усиливается в первой части пьесы, где ремарки и исповедальные монологи начинают

демонстрировать свою сущность. События второй части произведения – прямой результат лицемерного и двуличного поведения всех действующих лиц. Причина – в эгоизме, предельном самолюбии Диктатора. Именно по причине этих черт характера хозяина острова Муртат-ша, ставший символом лицемерия и ханжества, устраивает такие дела, как утеря и поиск палки, объявление войны против облака. В этих интригах как раз и раскрывается все невежество, скудоумие и тупость Диктатора.

На первый взгляд, создается впечатление, что черты персонажей данной пьесы, их деятельность не имеют конкретного социального содержания и как бы обнаруживают себя в стороне от реальной действительности. К тому же они имеют убедительные исторические аналогии и, вне сомнения, обладают необходимой степенью художественной достоверности. Отрицательная энергетика, которой заряжены образы Диктатора и его сателлитов, не приводит к ожидаемому результату. У них рушатся надежды и чаяния. Главное – разоблачается Диктатор, выступивший олицетворением зла – один из основных мотивов пьесы.

Композиция трагедии «Резной трон» И. Юмагулова состоит из нескольких частей, в которых повествуется о важнейших событиях из жизни одного башкирского рода и его соседей на закате Золотой Орды. События эти непосредственно связаны с барымтой (набег с целью угона скота) и, развиваясь параллельно с мотивами патриотизма, любви, образуют сюжет пьесы. В дальнейшем эти мотивы пересекаются, противоборствуют, в результате чего часть из них ослабевает и угасает, другие же, наоборот, становятся идеей, которая могла бы служить объединению башкирских родов и племен в единое государство.

Одним из ведущих мотивов в пьесе выступает деятельность вождя рода усерген Яубасар-бея. Как глава рода, он не хочет понять необходимость объединения башкир, старается всеми силами не упускать собственной власти. Потому он угождает ногайскому хану, сам организовывает набеги на соседей, натравливает сородичей друг на друга. А мотивы поступков Тугузака, главного носителя идеи объединения разрозненного, ограбленного народа, порождены желанием раскрыть злодеяния Яубасар-бея и ему подобных. Трагедия Тугызака – в его смерти, а трагедийность произведения – в невозможности разрешения конфликта в пользу прогрессивной идеи.

Трагедия «Резной трон» основана на множестве переплетенных друг с другом коллизий. Например, Яубасар-бей напрямую связан с семью персонажами. Карагашу также свойственна многоплановость. И таких линий в пьесе около пятнадцати. Каждый персонаж пьесы, кроме Имсе, сцена «Спокойствие», выявляющая драматическую обостренность событий, реплики автора, раскрывающие душевное состояние героев, стук копыт скачущей лошади – все это связано с центральным событием второй части, с ее идеей. Персонажи, принимающие участие в завязке конфликта, данной в экспозиции, можно сказать, в полном составе доходят и до финала. Каждый из героев «живет» энергией конфликта между Яубасар-бейем и Тугузаком, проявляет себя в коллизиях, порожденных этими отношениями, что обеспечивает целостность композиции произведения.

Смерть Яубасар-бея и Тугузака не стала для народа историческим компромиссом. Гибель Тугузака открывает перед народом, изможденным бесконечными набегами друг на друга, новые и светлые перспективы. Тугузак, народный герой, погибает от рук лиходеев, однако это обнажает истинное лицо тех, кто пытается внедрить в сознание людей чуждую им идеологию, кто порождает недоверие и подозрительность между людьми. Если автор в финале трагедии вывел на авансцену второстепенных персонажей, это следует понимать как выражение своеобразного взгляда на проблему личности и народа в истории.

В современной драматургии мотивы нашли отражение в различных формах. В одном случае они прямо влияют на развитие конфликта, в другой ситуации могут быть выражены с помощью выявления отношения персонажа к какой-либо проблеме. В центре пьесы А. Атнабаева «Шонкар» – проблема служения народу. Персонажи, непосредственно служащие для раскрытия этой проблемы, показаны в самый ответственный и психологически напряженный момент их жизни. Поэтому-то внутреннее состояние действующих лиц, их переживания передаются монологами, а переходы от одной ситуации к другой «сопровождаются» авторскими ремарками, что позволяет соблюдать сбалансированность в драме лирических и эпических мотивов. Монолог Поэта в прологе пьесы выполняет структурообразующую роль. Поэт (по признанию автора пьесы, духовно близок к Ш. Бабичу) напряженно размышляет: «И все-таки… все-таки… Чей

ты, кто ты, с кем ты, поэт? В будущем, быть может, людям не будут задавать такие вопросы. Они будут знать, кто они, сердце и душа будут спокойны, путь им будет открыт и светел, а вот я сегодня кто? А разве нельзя без ответа на этот вопрос?.. Где и с кем ты должен быть, на чьей стороне? Люди! Дайте ответ! С кем я?» Но вопрос его остается открытым.

Поэт пользуется всеобщим признанием, уважением среди мирного населения и военных. Не случайно некоторые пытаются использовать пламенное слово Поэта для поднятия духа солдат и офицеров перед наступлением. Не достигнув цели, они встают на путь преступления – организуют убийство Шонкара.

Сюжет драмы «Шонкар» необычен. Выход из создавшихся экстремальных ситуаций подсказывает жизненный опыт персонажей, их духовно-нравственная зрелость. При этом жизнь отдельного человека переплетается с судьбой всего народа, и вопросы «как жить дальше?», «с кем быть?» становятся актуальным для каждого и для всех. В основу драмы «Шонкар» положен фактический материал, связанный с событиями Гражданской войны в Башкирии и на Южном Урале. Автор старался передать дух эпохи, показать отношения между людьми в условиях военного времени и сделал это на примере жизни одной патриархальной семьи, людей, выросших и воспитанных в рамках определенной культурной и исторической среды. Большинство персонажей ведет тяжелую, суетную жизнь, но преследует лишь свои корыстные интересы, оставаясь рабами собственных желаний. Включение Шонкара в действие организует конфликт. В кульминации нравственная дилемма, поставленная по-гамлетовски – «быть или не быть?» – разрешается не в пользу добра и гуманизма.

Организующая функция мотивов связана с жанровой природой произведения. В отличие от мотивов драмы или комедии, мотивы трагедии выполняют несколько иные функции. Например, в трагедии «Салават» М. Карима высшим проявлением психологизма выступает сомнение героя в правильности своего выбора, что по сути является ведущим мотивом его поведения. В пьесе Ф. Сулейманова и Б. Бикбая «Салават» сомнение также показатель степени ответственности, однако этот мотив послужил только лишь завязкой и не стал значимым для развития действия, для композиционного построения произведения.

В отдельных случаях мотив, выражающий основную идею произведения, находится, как, например, в комедии К. Мэргена «Шомбай», в «тени» других мотивов, и, развиваясь параллельно с ними, служит для реализации определенной эстетической функции. В пьесе «Шомбай» мотивы продажности, двуличия, лицемерия приводят к путанице, непониманию. Получается игровое, фольклорное зрелище, основанное на неожиданных ситуациях и интригах. Вначале комические поступки участников действа выглядят как личностные качества, хотя нельзя не заметить социальной направленности мотивов пьесы. Автор говорит об этом вскользь, основывает свою мысль на подтексте, оформляет в виде пословиц и поговорок. Иносказательность определяет стилевое своеобразие комедии «Шомбай». Эзопов язык пьесы выражает, с одной стороны, такие «теневые» мотивы, как верность, доброжелательность, человечность, а с другой, – скрытые от глаз обычаи и законы, раскрывающие социальные мотивы произведения.

Мотивы определяют не только характер событий или отношений, складывающихся между персонажами, они служат исходной точкой развития идеи, задают пространственно-временные координаты произведения. Например, в «Стране Айгуль» М. Карима есть мотив горы. С горы Айгуль взывает к своему идеальному возлюбленному, обращается к матери, которую она так долго ждет, говорит со всем миром, с человечеством. Масштаб этого символа, его романтический пафос и перспективы передаются в словах Айгуль, сказанных после отъезда матери: «Да, плачу. За всех сразу я плачу. Но сквозь слезы я вижу радугу, золотой мост, что протянулся через все небо. Мы с тобой (с Ричардом Галиным. – *Р.А.*) идем по этому мосту все выше и выше. И уйдем далеко-далеко».

Символ горы в башкирском фольклоре является традиционным, и М. Карим использует его в своей драматургии в качестве символа возвышенного, прекрасного.

В сценических произведениях роль мотивов могут играть и отдельные предметы. В пьесе «Коня Диктатору!» это золотой посох, в пьесе Ф. Богданова «Измена предкам» – решетка. По мере развития сценического действия эти образы, служащие для оценки нравственного состояния персонажей, становятся ведущими мотивами пьесы.

В вышеназванных произведениях мотивы, пронизывая всю ткань повествования, определяют развитие действия, характер

возникающих ситуаций и образов, детерминируют поступки персонажей, приводят в соответствие их цели и устремления по отношению к социально значимым ценностям. Таким образом, можно отметить, что в данных пьесах развитие действия, его структура отличаются построением на фабуле. События развиваются благодаря причинно-следственным отношениям, то есть каждое последующее событие представляет собой логическое развитие и продолжение предыдущего. Целостность драматического действия дает возможность последовательного и неторопливого анализа ситуаций, основанных на реальных жизненных событиях. Локальные по своему характеру конфликты пьес находят, таким образом, разрешение и завершение вместе с завершением деятельности героя в рамках сюжета.

В башкирской драматургии произведения, действие в которых основано на фабуле, составляют большинство. Вместе с тем, активное внешнее действие приобретает и новые функции: неожиданные варианты разрешения возникающих ситуаций получают символическое значение и способствуют раскрытию тех или иных закономерностей жизни.

Башкирская энциклопедия

4.2. Действие, построенное на композиционных средствах

В произведениях, где действие построено на композиционных средствах, могут развиваться параллельно несколько сюжетных линий, равные по статусу, не пересекаясь и не подменяя друг друга ни в исходной точке, ни в последствиях и результатах.

Отправная точка развития в этом случае – отношение персонажей к наиболее значимым для них ситуациям, событиям, проблемам. Мотивы же, выступая катализаторами событий и поступков, составляют систему ценностных координат, с помощью которой определяется идейная глубина произведения, целостность характеров героев, их общее психологическое состояние.

В этом плане отличаются драмы и трагедии М. Карима. В трагедии «Салават», например, композиционное строение пьесы («Семь сновидений сквозь явь») определяется проблемой ответственности личности перед страной, народом. Поиски героем ответа на вопрос

о правомерности того, что он делал в своей жизни, потребовали развития сюжета в виде трех планов. Один из этих планов связан с попытками освободить Салавата из плена, истязаниями героя и сценой ухода на дно моря. Вторую линию представляют собой такие части, как «Воспоминания» и «Продолжение воспоминаний», необходимые для воспроизведения и представления событий Крестьянской войны 1773–1775 гг., связанных с Салаватом. Третья линия представлена в сценах «Сон сквозь явь» и «Сон».

Синтетизм архитектоники произведения определяется не только количеством сюжетных линий, но и степенью их взаимопроникновения, взаимодополнения и взаимовлияния. Это относится к каждой сцене произведения. Так, например, события, развивающиеся на основе ведущей линии, сочетаясь с другими компонентами произведения, приводят к появлению «трагедии внутри трагедии». Из нескольких кульминаций и развязки, имеющихся в пьесе, одна выполняет функцию основной, единой для всей пьесы экспозиции, представленной в сцене «Яви».

В трагедии «Салават» основными героями выступают также слово и мысль. И в этом плане диалог между Салаватом и Екатериной II является апогеем произведения. Основа вертикали сюжета раскрывает объективные истоки трагического конфликта и, выступая каркасом композиции пьесы («Явь», «Воспоминание», «Сон»), ее исходным материалом, объединяет, сплачивает вместе с образом Поэта все сюжетные линии и элементы пьесы, каждый из которых несет свою, характерную только для них функцию.

Таким образом, «интеллектуальный» сюжет, пронизывая все три горизонтальные плоскости равнозначных сюжетов, обогащает и дополняет идеи и мысли, выраженные в монологах Салавата и диалогах. Организация сюжета по вертикали, базирующегося на глубокой философии, по отношению к горизонтали повествования служит для характеристики как действительных событий («Явь», «Воспоминания»), так и возможных («Сон») и сопутствующих явлений и внешних элементов (народная песня).

Будучи отдельными элементами стилевой организации произведения, «Сон», «Явь», «Сон сквозь явь», монологи, диалоги служат для проверки героя на прочность, определения его духовного потенциала. Борьба за национальное освобождение требует от Салавата не только физического напряжения, но и психологической устойчивости,

стойкости и чрезмерной ответственности. Переживания героя порождают целую гамму чувств и мыслей, что наряду с мотивом безоглядной преданности своему делу определяет истоки, содержание и направленность его поступков.

Мотив преданности в пьесах М. Карима выражает идеи произведения, определяет ее глубину, служит мерилом ценности человеческого в человеке и основывается на отношениях, складывающихся между людьми. Например, для достижения цели Прометею требуется исключительная сила воли. И даже осужденный на вечную казнь, он не отрекается от принятой на себя миссии, а продолжает думать об итогах начатого дела, волнуется за его судьбу. Но настает момент, когда он вдруг начинает сомневаться в успехе – люди не принимают принесенный им огонь, отвергают его. Таким образом, сомнения Прометея – следствие переживаемой им трагедии:

Уж мне казалось, что достиг я цели,
И вот – бедой настигнут я,
А все же
Чему гореть, того не погасить!
Я знаю, что вам нужно…

Энциклопедия Башкирская

Эти чувства нисколько не обесценивают беззаветную преданность Прометея своей цели, наоборот, раскрывают гуманистическое, общечеловеческое значение всего, что им сделано.

Чувство сомнения, раздвоенности каждый из героев М. Карима переживает по-своему. Например, Танкабика из трагедии «В ночь лунного затмения» не в силах спасти Акъегета и Зубаржат от суда аксакалов из боязни, что может раскрыться грех, совершенный ею в молодости. В итоге ее терзают муки совести. В Танкабике просыпается материнское чувство: «Я – мать! И я за них в ответе перед всеми. Оставьте детей, аксакалы, меня судите…»

Сомнения, муки совести, переживаемые Танкабикой, лишь часть ее испытаний. Оставшись меж двух огней, она стала причиной гибели Акъегета и Зубаржат.

Зульхабиру («Страна Айгуль») также охватывают переживания, вызванные материнским чувством. Однако Зульхабира, однажды отказавшись от Родины, не внимает просьбам Айгуль. Отъезд матери подтверждает, что она смирилась со своей судьбой, а то, что Айгуль

осталась, – свидетельство того, что она верит и надеется в возможность своего счастья на родине.

Как же, однако, расценивать отказ Айгуль от своей матери? Отказ Танкабики от своих детей можно объяснить жестокостью социально-политических условий. Но мать Айгуль не совершила никакого преступления, как Танкабика. Трудно дать однозначный ответ на данный вопрос. Несомненно, что образ Айгуль, ее духовный мир, беззаветность дали автору возможность создать ситуацию, не имеющую простых решений.

Сомнения, колебания – мера нравственности, совестливости героев М. Карима, показатель их человеческой сущности, гражданской зрелости. Часто внутренние мотивы поступков героев, характеризующие их душевное, психологическое состояние, становятся равнозначными с мотивами их внешней деятельности.

В драме А. Абдуллина «Тринадцатый председатель» зависть является одним из ведущих мотивов. Этот мотив не может не найти отражения в личностях действующих лиц, выступающих либо свидетелями, либо защитниками. Герои произведения определяют свое место в обществе, дают оценку происходящему.

За время председательства Сагадеева колхозники успевают порадоваться плодам своего труда. Для каждого из них была совершенно неожиданной высокая оценка своей доли в общее благо. И на суде они говорят об этом с волнением. Мотив зависти по отношению к Сагадееву приобретает в ходе судебного разбирательства иной оттенок – момента истины. Приходит осознание того, что насущной социально-экономической проблемой является организация производственных отношений по-новому.

Увязывание событий прошлого с насущными проблемами дня сегодняшнего потребовало от автора драмы построения пространственно-временной структуры драматического действия на основе двух не связанных друг с другом сюжетных линий. Одна – судебное заседание со всеми его атрибутами, регламентом, другая – свидетельские показания колхозников.

Важным элементом для соединения этих двух линий, помогающих таким образом раскрытию деятельности Сагадеева, выступают речь персонажей, жесты, интонации.

Например, речь прокурора как государственного обвинителя сухая, официальная. Она построена на подчеркивании своего

превосходства перед простыми свидетелями и служит показателем его человеческих качеств. Автор, стремясь подчеркнуть гуманность, прогрессивность своих героев, отмечая положительную роль личной инициативы, придает каждому из выступлений свидетелей исповедальный характер. Колхозники, не ограничиваясь лишь прямыми ответами на вопросы председателя суда и обвинителя, предаются размышлениям и чувствам, рассказывают о различных, но значимых для них случаях и событиях. Этот эпический элемент, «вдыхая жизнь» в повествование, усиливает эмоциональное воздействие пьесы, заставляет сердца зрителей биться в унисон с происходящим на сцене.

С целью проверки главного героя на состоятельность как человека, как личности, М. Карим в своей трагедии «Салават» ставит его в различные, слабо или совсем не связанные друг с другом ситуации (реальные и ирреальные), противопоставляет друг другу различные в эмоционально-содержательном плане мнения и идеи, события, сравнивает их. В драме «Тринадцатый председатель» двусторонняя экспертиза деятельности Сагадеева, ее анализ (оценка колхозников и юристов) есть, по сути, сравнение предшествующей жизни деревенских жителей (до Сагадеева) и ее сегодняшнего состояния.

В отличие от трагедии «Салават» и драмы «Тринадцатый председатель», героическая драма «Золотая колыбель» Н. Асанбаева, например, в основе развития действия имеет противопоставление и сравнение судеб нескольких поколений людей. Три части пьесы представляют собой завязку, кульминацию и развязку конфликта и соответствуют рождению человека, жизни и деятельности, смерти. Каждая часть состоит из двух сцен, повествующих о переломных моментах в жизни персонажей, и представляет собой фактически шесть самостоятельных новелл, точнее – философских притч. Это привело к особой организации композиции произведения, в соответствии с которой события происходят и развиваются в различных частях Земли, а время повествования, посвященного жизни и судьбе трех поколений, охватывает период около века.

Повествование в «Золотой колыбели» начинается со слов Старца, обращенных к зрителям: «Я – прошлое Земли и Человечества. Я – путь, что пройден человеком. Я – седая старина, сама История. Я тысячелетняя память миллионов людей. Но я не только летописец того, что было, я и свидетель». Вступительное слово Старца придает сценическому действу черты таинственности и эпической широты, неторопливости.

В двух первых картинах из триады рождение-жизнь-смерть Н. Асанбаев, выбирая характерные моменты из истории двух народов, сопоставляет их менталитеты, повествует о миссии человека на земле, его месте в жизни и цели его существования. Финал пьесы не является при этом логическим завершением сценического действия, поскольку указанные проблемы еще не стали нравственной нормой, законом для всех народов, всех социальных слоев и групп.

Композиция драмы «Бахтигарей» А. Мирзагитова состоит из девяти частей, каждая из которых составляет одно событие. Первая сцена пьесы включает в себя значительные события до приезда Бахтигарея в Башкортостан и некоторые последующие, вторую сцену составляют факты, связанные с мобилизацией в башкирское войско, и встречи с Командармом. В третьей сцене, которая представляет собой итог деятельности Бахтигарея, воссоздаются события, сопряженные с переходом башкирских частей на сторону красных. Эпизоды внутри сцен, в свою очередь, перемежаются и отделяются друг от друга фотографиями, напоминающими хроникальные кинокадры, многофигурными сценами, хором, письмами друг к другу Бахтигарея и Муниры. Являясь структурными компонентами сценического действия, каждый из этих элементов выполняет свойственную ему функцию. Функция хора, например, определяется двумя моментами. Во-первых, в начале второй сцены звучание песни «Сырдаръя» о несчастной солдатской доле предвещает кровавые события, ничем не оправданную жестокость, невинные жертвы. Во-вторых, хор солдат во время перехода башкирского батальона на сторону красных (восьмая картина), чередуясь с напряженным затишьем, передает весь драматизм момента.

Наряду со множеством событий и эпизодов, придающих произведению эпическое звучание и масштабность, а развитию действия ускорение, автор использует средства для неожиданного поворота ситуации. Описание взятия в плен чехословацкого корпуса, побега красных командиров из тюрьмы, встреч Бахтигарея с Командармом напоминает по своему строению прозу. Пребывание Бахтигарея в тылу у белых под видом врача, попытки поймать его приближают драму к детективу.

Письма Бахтигарея и Муниры представляют собой «образов со стороны». Лиричность писем, как и обширные авторские ремарки между сценами, придают повествованию плавность и неторопливость.

Романтическая приподнятость и поэтическая возвышенность авторского повествования отнюдь не вредит общей реалистической направленности пьесы. Светлые чувства и переживания, искренность писем полнее раскрывают истинно человеческие черты героя революции Бахтигарея, усиливают лирическое звучание пьесы.

Несмотря на ощутимую роль и значимость межжанровых явлений и внешних по отношению к развитию сюжета элементов повествования, диалоги персонажей, усиливающие конфликт, играют ведущую, конструктивную роль в композиции произведения, которую можно охарактеризовать как монтаж событий. С этой точки зрения пьеса «Бахтигарей» может быть определена как «эпическая драма», напоминающая киносценарий.

Структура трагедии Н. Гаитбаева «Ночь» состоит из не связанных друг с другом ни по времени, ни по внутреннему содержанию ситуаций. В пьесе основное внимание обращено на людей с различной судьбой, но близких по нравственному и творческому принципам, – и все это представлено в обобщенном виде.

Творчество и Хадии Давлетшиной, ставшей одной из жертв эпохи культа личности, и Рами Гарипова, подвергавшегося гонениям и идеологическому зажиму в эпоху застоя, действительно народны по духу, близки по национальному колориту. Творчество этих писателей стало нравственной и исторической основой трагедии «Ночь». Материалом послужили события и эпизоды из жизни Хадии и Рами, факты, связанные с написанием романа «Иргиз». Одну из линий развития сюжета составляют события, связанные с историей создания романа «Иргиз», арестом Губая Давлетшина, процессом написания романа после выхода Хадии из тюрьмы. Вся деятельность писательницы направлена на исполнение наказа ее мужа, Губая Давлетшина: «…Напишешь большой роман о жизни народа. Дай мне слово. Пусть это будет главной задачей твоей жизни!» Хадия верна клятве, данной мужу. Несмотря на болезнь, на то, что жить ей осталось считанные дни, стойко перенося все тяготы и унижения, она заново переделывает весь роман. Однако умирает, так и не дождавшись его выхода.

Вторая сюжетная линия связана с Рами Гариповым и основана на дневниках и письмах поэта.

Третью (основную) сюжетную линию составляют события и эпизоды, происходящие в виртуальном мире пьесы. Эта часть начинается со встречи Хадии и Рами. Рами требует, чтобы Хадия продолжила

роман. И писательница не может переубедить своего молодого собрата по перу, что в таком случае героев романа ожидает трагический финал. Автор «не убивает» Айбулата и Гульюзюм, а продолжает их историю. Однако и «новая» жизнь этих людей оказывается такой же тяжелой и трудной. С началом эпохи культа личности Айбулат подвергается аресту, а Гульюзюм погибает от рук палача.

Усиливая трагический пафос пьесы, обобщая и типизируя события, автор использует специфические приемы для придания героям черт исторических личностей. Айбулат, например, погиб на Гражданской войне, однако «жил» в образе Губая Давлетшина, пока и его не приговорили к расстрелу. После знакомства с Рами Хадия говорит Имаю: «Знаешь ли, ты похож на одного поэта из будущего. На Рами Гарипова. Он тоже озабочен судьбами народа, нации, родного языка!»

«Продолженная» жизнь героев не может не оставить следа и в жизни самого автора. Хадия, стремясь завершить роман, по требованию цензуры вынуждена делать купюры. Однако некоторые из ее героев не прощают ей этого. Явившись в своем настоящем облике, Айбулат и Имай заявляют, что она исказила их истинный облик, и отказываются от нее. Таким образом, встреча Хадии со своими героями связывает воедино первую и третью (виртуальную) сюжетные линии, а события пьесы развиваются до момента ее смерти.

Образ Рами выполняет конструктивную функцию в трагедии. Будучи инициатором встречи с Хадией, Рами подходит к оценке романа критически, что делает действие пьесы более масштабным, значительным, а время сценического действия расширяет чуть ли не до века. Поэтому судьба Айбулата и Имая не ограничена рамками романа, а творческая жизнь самой Хадии – ее биографией, они связаны с нашим временем.

Такое панорамное изображение и предоставило автору возможность показать три встречи Рами и Хадии. Они даны не в строго хронологическом порядке. Первая встреча состоялась в момент издания романа «Иргиз» и является завязкой основного конфликта пьесы. Рами, ставший свидетелем этого события, предается воспоминаниям и размышлениям: «Система, установившаяся в семнадцатом году, основана на беспрекословном и бездумном исполнении приказов. Сверху сыплются приказы и распоряжения, и все они обязательно должны исполняться… Сверху раздается лишь: "Уничтожить врагов народа!"».

Следующая встреча имеет конкретную дату: «Пятьдесят третий год. Октябрь». Жить Хадие оставалось чуть больше года.

Слова Хадии, которая выпущена на свободу, звучат для Рами как наказ: «Какая больница, поэт! Я только что на свободу вышла, а ты хочешь меня снова в клетку… И я снова могу писать. Знаешь, многие не вынесли тягот и лишений тюрьмы, погибли. Я не погибла, выжила, поскольку нет у меня права умереть. Пока не достигну своей цели, я не имею права умирать. Так что я не умру, поэт!..»

Каждая встреча имеет свою внутреннюю структуру. В этом плане вторая встреча, которая является для Рами важным нравственным уроком, – кульминация произведения. Рами написал стихотворение «Родной язык», ставшее одним из самых ярких его творческих достижений. Однако это послужило поводом для преследования, для попыток сделать из него «безмолвного поэта». Естественно, что это не прошло для него бесследно и в определенной мере ускорило его смерть.

Экстремальные ситуации придали всем мыслям и чувствам героев пьесы «Ночь» особый динамизм. Напряженность психологического и душевного состояния Хадии и Рами раскрывается в диалогах и монологах. Например, данный в сцене развязки монолог Хадии адекватно раскрывает ее трагическое мироощущение: «Остановитесь! Я вам (Айбулату и Имаю – *Р.А.*) все… Нет, ушли! Даже и не оглянулись. "Лгунья! Не писательница – лгунья!" Я ведь хотела, чтобы все было как можно лучше… Я ведь!.. Нет! Хадия, хотя бы себя не обманывай! Ты ведь ради издания романа извратила правду жизни. Герои твои правы. Я солгала! Солгала!»

О смерти Рами в развязке не говорится. Их последняя встреча (эпилог) состоялась в феврале 1977 года. Рами пришел к Хадие. Поэт, зная о своей смерти, переживает, волнуется. Хадия старается его утешить, успокаивает: «Успокойся, Рами, ты не рожден быть рабом. Мы стремились к свободе. Мы умерли. Лишь смертью даровали мы душе свободу…»

Таким образом, перемещение конфликта в произведениях современной башкирской драматургии из плоскости общественной в нравственно-этическую приводит к становлению особого типа драматического действия. На место пьес, в которых события и ситуации рассматриваются крупным планом, пришли произведения, основанные на последовательности разнородных событий, состоящих

из новелл, притч, множества эпизодов. Это сделало композиционный строй пьес более гибким, ассоциативным.

В современной башкирской драматургии активную роль играют такие образы, как Автор, Поэт, Посторонний, Седой Старик и др., комментирующие развитие действия, картины виртуальной действительности (сны, воспоминания). Сочетание эпичности и лиризма привело к сближению и сходству трагедий и героических драм со своими дальними литературными родственниками – кубаирами. Эти особенности, появившиеся в соответствии с требованиями художественного конфликта, показывают не только богатство и разнообразие жанровых форм современной башкирской драматургии, но и свидетельствуют об усложнении композиционной структуры драмы как рода литературы.

БАШКОРТ ЭНЦИКЛОПЕДИЯҺЫ
БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Заключение

Как показывает опыт нашего исследования, современная башкирская драматургия проявляет большую активность в разработке исторической темы и освоении характерных явлений сегодняшней действительности. Это наглядно подтверждается процессами, происходящими в области поэтики: с одной стороны, тенденция к дифференциации, четкому разделению жанровых форм, а с другой – стремление к их синтезу, к образованию гибридных форм на границах жанров и родов. Диалектическому разрешению этой проблемы помог анализ произведений по типологическому, жанрообразующему признаку драматического рода литературы, каким выступает художественный конфликт и способы его воплощения.

Башкирская драматургия сегодня представляет собой полноправный и полнокровный род литературы, вобравший в себя все традиционные жанры. Среди них выделяется драма, которая изобилует множеством жанровых форм. В частности, возникновение и развитие героической драмы связано с художественным отображением исторического прошлого, прежде всего тех событий двадцатого столетия, которые имели решающее значение в последующей судьбе башкирского народа. Дальнейшая эволюция ее связана с освоением темы народного подвига в борьбе против немецко-фашистских захватчиков.

Социально-политическая драма основывается на синкретике героической драмы. В ней политические проблемы, вызванные активным движением народа за национальную независимость и связанные с острыми социальными противоречиями двадцатых годов, приобретают героическую направленность в изображаемых событиях, делах и поступках персонажей.

Действие в социально-нравственной драме основано преимущественно на раскрытии внутренних, духовных ресурсов героев в их отношении к военному лихолетью, к проблемам исторической памяти, связи между поколениями, судеб нации, страны. Произведения, в которых отражены таким образом прогрессивные идеи, гуманистические идеалы, народная психология, авторы назвали национальными, народными драмами.

Первые успешные образцы психологической драмы в башкирской литературе были созданы в тридцатых годах прошлого века. Его традиции были развиты новаторски М. Каримом. Психологизм в его драмах выражен как «социально обоснованный психологизм» (А. Афиногенов). Именно такая особенность произведений драматурга определила одно из направлений воплощения духовно-нравственной проблематики в психологической драме последних лет. Суть его характеризуется личностным отношением человека к миру, к окружающим его людям в отдельных, частных случаях. Другое направление исследуемой проблемы связано с рассмотрением поступка героя в экстремальной ситуации. Эта ситуация, порожденная боевыми условиями фронтовой действительности, ставит человека перед дилеммой жизни или смерти. Характер нравственного выбора определяет конфликт произведений. Но в обоих случаях последствия этого выбора социально значимы и они не могут не повлиять на общественный статус персонажа.

Будучи элементом стройной, целостной системы, каждая из жанровых форм драматургии обретает самостоятельность благодаря своеобразному разрешению конфликта. Несмотря на это, непреодолимых препятствий между ними не существует. Например, жанровым образованиям драмы свойственен психологизм характеров. Но если психологизм, например, в социально-политической, бытовой, романтической драмах является художественным средством, то в психологических драмах, в частности, пьесах М. Карима и произведениях о войне и тыле, созданных А. Мирзагитовым, Г. Ахметшиным, Н. Асанбаевым. И. Абдуллиным, Р. Сафиным, приобретает значение творческого принципа. Поэтому психологическая драма обладает большими, чем другие формы жанра, возможностями для постижения тенденций современной действительности.

Ныне комедия, несмотря на устойчивость, традиционность ее структуры, переживает влияние других жанров, вбирает в себя некоторые их свойства, осваивает приемы и средства фольклорной образности. Трансформация комедийного жанра, которая происходит в общем русле дифференциации и интеграции жанровых форм, ярче и нагляднее проявляется на примере бытовой комедии. Бытовая комедия сегодня становится по характеру типизации как бы универсальной формой и способом создания комических характеров в комических обстоятельствах.

Репертуар башкирской трагедии пополнился за последнее время пьесами «Салават», «Не бросай огонь, Прометей!» М. Карима и произведениями И. Юмагулова. Трагедия представлена двумя разновидностями жанра – трагедией героической и трагедией романтической. Примечательно то, что героика и романтика каждый раз тесно взаимодействуют между собой, дополняют друг друга. Такое стало возможным благодаря творческому использованию авторами многовековых традиций трагедии и духовно-нравственного, поэтического, эстетического потенциала родного народа. Конфликт произведений, основанный на непримиримой борьбе героев со своими антиподами, направлен на создание трагического эффекта, на выражение «трагической радости» (А. Луначарский) жизни. В этом случае проблема духовной раскрепощенности, воплотившись в содержание трагедий, разрешается на оптимистической ноте.

Первые образцы трагикомедии в башкирской драматургии созданы И. Абдуллиным и Н. Наджми. Позднее читатели и зрители познакомились с произведениями Ф. Булякова, написанными в том же трагикомическом ключе. То, что трагикомедия появилась именно в пору застоя, носит симптоматичный характер. В ней на примере типических характеров показана судьба людей, потерявших в погоне за эгоистическими целями нравственные ориентиры, что повлекло за собой раздвоение их личности. В основе конфликтов произведений Ф. Булякова лежат отношения человека с человеком, человека и общества, человека и эпохи. Его герои либо стоят, либо поставлены перед вопросом «для чего я жил, как я жил» и в попытках напряженных поисков ответа на него вынуждены предаваться глубоким размышлениям и переживаниям. Активную роль в этом процессе отражения их «диалектики души» играют не только диалоги, но и монологи, также условные сцены сновидений, воспоминаний, представлений. Эти элементы являются структурно необходимыми компонентами пьесы, призванными наиболее полно раскрыть характеры героев. Трагикомедии Ф. Булякова, как и пьесы М. Карима, во многом определяют тенденции развития современной башкирской драматургии.

Сегодня каждое совершенное в художественном отношении драматическое произведение претендует стать новой жанровой формой. Однако это не означает утраты жанрами ведущих, типологических качеств. Настоящий «бунт» жанров вызван к жизни не только интенсивным взаимодействием между комедией, драмой и трагедией, но и

активным влиянием стиля на жанр. Доминирующее положение стиля по отношению к жанру обосновано синтезом разных стилей в конкретном произведении, что составляет одну из предпосылок возникновения в башкирской драматургии романтической, психолого-публицистической, лирико-психологической драм. А в результате синтеза формы и синтеза содержания появились такие смешанные формы на «стыке» родов, как драматическая повесть, поэтическая драма, фольклорная комедия, драма-притча, водевиль, комедия-сказка, комедия-памфлет.

В башкирской драматургии последних десяти лет можно заметить количественное превосходство исторической драмы над произведениями на современную тему. Несмотря на это, не могут не порадовать те немногочисленные пьесы на злобу дня, в которых центральным звеном выступают нравственные проблемы, многоаспектные и по содержанию, и по форме. В них делаются попытки к созданию современного героя, представляющего духовный и этический ориентир для людей, которые оказались в плену у существующих и вновь образовавшихся негативных явлений.

Сегодня, когда в обществе нет борьбы с антигуманными тенденциями, когда не реализуются человеческие способности и отсутствует у них духовная опора, преобладает пессимизм, растерянность, стержнем конфликтов произведений становятся социальные, нравственно-этические аспекты бытия, сложные внутренние переживания персонажей («Друг мой Байтимер…» Р. Киньябаева, «Отчего девчонки плачут» Ф. Булякова, «Таштугай», «Песнь во сне» Т. Гариповой). К тому же драматурги не склонны видеть в своих героях только идеализированных индивидов: персонажами современных драм выступают обыкновенные люди, которым свойственны противоречивые черты характера, взгляды на жизнь, духовные состояния: любовь и ненависть, вера и безверие, сила воли и опустошение – в целом, они находятся в поисках правды жизни и в процессе обретения земного счастья.

Рельефнее стали вырисовываться общественные и нравственные проблемы в реалистических картинах, где правдиво отражаются коллизии между личностью и тоталитарной системой.

Объектом «художественного осмысления становится современная семья с ее наболевшими проблемами: безработицей, конфликтом между родителями и детьми, алкоголизмом, наркоманией («Прерванная надежда» Н. Асанбаева, «Таштугай» Ф. Булякова, «Не улетайте, журавли!», «Песнь во сне» Т. Гариповой и др.) (10, 5).

Подъем социальной и политической активности общества приводит к оживлению жанра политической драмы, освещающей с одинаковой силой художественной убедительности как современные проблемы общества, так историческое прошлое народа. Но ныне получилось так, что политическая драма не смогла заявить о себе в полный голос, уступила место публицистике, которая, в свою очередь, успела сказать многое о политических проблемах дня, да и социальных, экономических тенденциях, во всяком случае, перестроечного времени. Заметная инертность характеризует ныне и трагедию с комедией. Нехватку комедийных и трагедийных произведений компенсирует драма с ее различными жанровыми формами, а политическую драму – историческая драма.

Отражение исторического прошлого башкир – одна из «святая святых» для нашей сценической литературы. Но сегодня это обстоятельство подкрепляется несколькими причинами. Во-первых, снятием табу на так называемые «запрещенные» темы; во-вторых, с некоторым замедлением отображения нашими драматургами проблем наступившего нового времени, что сложно своей «переходностью». И что еще немаловажно: на примере исторических личностей, народных героев драматурги показывают возвышенность помыслов, величие духа, видят в них подлинные образцы национального характера, нравственный идеал. Тем самым преподносят читателям и зрителям незабываемые уроки гуманизма, развивает у них историческую память, воспитывают чувство патриотизма («Белые ночи Акмуллы» Н. Гаитбаева, «Хадия» Г. Шафикова, «Валиди» Н. Асанбаева и др.).

Разумеется, воссоздание исторического прошлого (будь это отдаленное или близкое) требовало и требует от авторов проведения неустанных поисков, аналитичности ума, остроты зрения. Стремление к совмещению в рамках драматического действия контекстов разных времен, уплотнение сюжетных событий в хронотопе пьес дали авторам возможность для актуализации проблем прошлого, добиваться их созвучности нынешнему времени. Применение в этих целях монтажной композиции, поэтики фольклора, философии мифа, изобразительных возможностей ряда искусств не могли не сказаться конструктивно на форме и содержании башкирской драматургии на стыке двух последних столетий. В результате появились пьеса-роман в трех частях «Валиди» Н. Асанбаева, пьеса-кисса «Сак-Сук» в виде драматической повести, написанная Ф. Буляковым,

исповедальная драма-биография «Нездешний сад» А. Абдуллина и др. Все это свидетельствует о своеобразном синтезе двух указанных стилей современной башкирской драматургии и образовании нового стилевого потока в лице драматического эпоса и эпической драмы.

Наше общество свыше двадцати лет находится в состоянии эйфории от возможности знать и говорить все и обо всем. Как общество учится жить в новых социально-экономических условиях, так драматурги стараются обдумывать и понять происходящие процессы. Причем не торопясь, не спеша. Потому наблюдается некоторое отставание башкирской драматургии в освещении злободневности, насущных проблем сегодняшнего дня. Но это не растерянность, не стремление к поспешному отражению времени, к обобщению ее быстротекущих, случайных явлений как тенденций современного общественного развития. Очень уместно здесь вспомнить мысли Ю. Олеши о том, что в пору быстрых перемен писатели должны думать медленно. Тем более, вся история башкирской драматургии свидетельствует о ее способности не бежать, а остановиться, чтобы понять смысл происходящего.

Таким образом, многообразие форм и стилей в современной башкирской драматургии предстает как результат художественного воплощения конфликтов, основанных на освоении исторического прошлого, на отображении злободневности, глубинных пластов человеческого бытия, духовности. Вместе с тем, движение действия от фабулы к многоплановости, усиление активности монолога в системе средств художественной речи, обращение писателей к условным формам обобщения свидетельствуют о стремлении драматического рода к более сложной структуре.

Литература

На башкирском языке

1. *Асанбаев Н.* Ижадым тураһында // Һайланма әҫәрҙәр. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1996. – 6-сы б.

2. *Башҡорт* драматургияһы антологияһы: 1-се кит. / Төҙ. Ғәйнуллин М. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1984. – 608 б.

3. *Башҡорт* әҙәбиәте тарихы. 6-сы т.: Хәҙерге әҙәбиәт (1966–1994 йылдар). – Өфө: Китап, 1996. – 710 б.

4. *Бүләков И.* Көн талаптары яҡтылығында // Ағизел. – 1975. – № 9. – 53–65-се б.

5. *Бүләков И.* Хәҙерге драматургияла көн талабының ҡуйылышы // Заман талабы. Әҙип яуабы. – Өфө, 1990. – 44–57-се б.

6. *Ғәйнуллин М.* Ысынбарлыҡ. Конфликт. Характер. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1974. – 436 б.

7. *Ғәйнуллин М.* Башҡорт совет драматургияһының үҫеү юлдары. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1985. – 328 б.

8. *Заман* талабы. Әҙип яуабы: Хәҙерге башҡорт әҙәбиәтендә художество эҙләнеүҙәре. – Өфө: СССР Фәндәр Академияһы Башҡортостан филиалы Тарих, тел һәм әҙәбиәт институты, 1990. – 136 б.

9. *Иҙелбаев М.Х.* Башҡорт һүҙ сәнғәте системаһында ауыҙ-тел әҙәбиәте: филология фәндәре докторы дәрәжәһенә яҙылған диссертация / БДУ. – Өфө, 2001. – 408 б.

10. *Истәкова Р.Ә.* Хәҙерге башҡорт драмаһының стиль үҙенсәлектәре: Монография. – Өфө: БДУ РИО-һы, 2011. – 158 б.

11. *Килмөхәмәтов Т.* Башҡорт трагедияһының поэтика мәсьәләләре. – Өфө: БДУ, 1984. – 76 б.

12. *Килмөхәмәтов Т.* Башҡорт трагедияһының поэтикаһы. – Өфө: БДУ, 1983. – 80 б.

13. *Килмөхәмәтов Т.* Драматургия һәм драматургтар. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1986. – 296 б.

14. *Кәрим М.* Тормош. Драматургия. Театр // Әҫәрҙәр. 5-се т. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1973. – 228–271-се б.

15. *Нурғәлин З.* Ижад – сер йомғағы // Ағиҙел. – 2002. – № 10. – 131–138-се б.

16. *Хөсәйенов Ғ.* Замана. Мәкәләләр, портреттар, иҫтәлектәр, парсалар. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1988. – 360 б.

17. *Хөсәйенов Ғ.* Мостай Кәрим. Шәхес. Шағир. Драматург. Прозаик. – Өфө: Китап, 1994. – 416 б.

18. *Хәмиҙуллина М.* Баязит Бикбай ижады. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1987. – 192 б.

19. *Хәмиҙуллина М.* Драматургияла эҙләнеүҙәр һәм табыштар // Яңырыу юлында. – Өфө, 1994. – 192 б.

20. *Әхмәҙиев Р.* Шағир драматургияһы: Р. Сафин пьесаларында образдар һәм драматик хәрәкәт үҙенсәлектәре. – Өфө: БДУ, 1994. – 64 б.

21. *Әхмәҙиев Р.* Хәҙерге башҡорт драматургияһында жанр-стиль эҙләнеүҙәре. – Өфө: БДУ, 1995. – 80 б.

22. *Әхмәтйәнов К.* Әҙәбиәт теорияһы. Дөйөм мәғлүмәт. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1985. – 388 б.

23. *Әхмәтова Ф.* Рафаэль Сафин ижады. – Өфө: Ғилем, 1999. – 86 б.

На русском языке

24. *Ахмадиев Р.* Суть и суд жанра: монография. – Уфа: Китап, 1997. – 128 с.

25. *Ахмадуллин А.* Горизонты татарской драмы. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1983. – 216 с.

26. *Баимов Р.* Поискам нет конца. – М.: Современник, 1980. – 205 с.

27. *Баимов Р.* Судьба жанра. – Уфа: Баш. кн. изд-во, 1984. – 320 с.

28. *Барабаш Ю.* Вопросы эстетики и поэтики. – М.: Современник, 1977. – 370 с.

29. *Белинский В.Г.* О драме и театре. – М.: Искусство, 1983. – 466 с.

30. *Бикбаев Р.Т.* Эволюция современной башкирской поэзии. – М.: Наука, 1991. – 140 с.

31. *Бикбаев Р.Т.* Современная башкирская поэзия (проблемы эволюции): дис. в виде науч. докл. д-ра филол. наук / Баш. гос. ун-т. – Уфа, 1996. – 50 с.

АКАДЕМИЯ БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

32. *Борев Ю.Б.* Комическое. – М.: Искусство, 1970. – 258 с.

33. *Бочаров А.* Требовательная любовь: Концепция личности в современной советской прозе. – М.: Худож. лит., 1977. – 364 с.

34. *Бугров Б.С.* Русская советская драматургия (1960–1970-е годы). – М.: Высшая школа, 1981. – 286 с.

35. *Буляков И.К.* Возникновение и становление башкирской драматургии (1917–1932): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Баш. гос. ун-т. – Уфа, 1975. – 16 с.

36. *Буляков Ф.* Мне везет на талантливых людей // Сов. Башкирия. – 1991. – 27 дек.

37. *Вахитов А.Х.* Башкирский советский роман. – М.: Наука, 1978. – 160 с.

38. *Вахитов А.* Жанр и стиль в башкирской прозе. – Уфа: Баш. кн. изд-во, 1982. – 346 с.

39. *Гайнуллин М.Ф.* Драматургия Мифтахова: Из истории развития башкирской литературы. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1959. – 132 с.

40. *Гегель.* Лекции по эстетике: Сочинения. – М.: Соцэкгиз, 1958. – Т. 14. – С. 362.

41. *Имихелова С.С.* Современный герой в русской советской драматургии 70-х гг. – Новосибирск: Наука, 1983. – 124 с.

42. *История* башкирской советской литературы. – М.: Наука, 1977. – 526 с.

43. *История* многонациональной советской литературы: В 6 т. – М.: Наука, 1971. – 511 с.

44. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971. – 766 с.

45. *Карим М.* Жизнь. Драматургия. Театр // Литературная газета. – 1970. – 25 марта. – С. 5.

46. *Карим М.* О театре // Сочинения. Т. 6: Воспоминания, литературные портреты. – Уфа: Китап, 2015. – 560 с.

47. *Карягин А.А.* Драма как эстетическая проблема. – М.: Наука, 1971. – 223 с.

48. *Кильмухаметов Т.А.* Драматургия Мустая Карима: Своеобразие жанровой эволюции. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1979. – 224 с.

49. *Кильмухаметов Т.А.* Поэтика башкирской драматургии. – Уфа: Китап, 1995. – 336 с.

50. *Киселев Н.Н.* Проблемы советской комедии. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1973. – 201 с.

БАШКОРТОСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ЭНЦИКЛОПЕДИЯЛАРЫ

51. *Классики* русской литературы. – М.-Л., 1940. – С. 196.

52. *Кунафин Г.* Развитие жанровой системы в башкирской поэзии второй половины XIX – начала XX веков: дис. ... д-ра филол. наук / Баш. гос. ун-т. – Уфа, 1998. – 506 с.

53. *Кургинян М.С.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 352.

54. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 352 с.

55. *Ломунова М.Н.* Мустай Карим: Очерк творчества. – М.: Худож. лит., 1988. – 208 с.

56. *Макарян А.* О сатире. – М.: Сов. писатель, 1967. – 275 с.

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

58. *Павловский А.* О сатире // Звезда. – 1955. – № 6. – С. 170.

59. *Поляков М.* В мире идей и образов. – М.: Сов. писатель, 1983. – 367 с.

60. *Сакулин П.Н.* Теория литературных стилей. – М., 1927. – 214 с.

61. *Самарина С.* Свет совести // Советская Россия. – 1984. – 27 июня.

62. *Сендюков С.Д.* Герой и нравственный конфликт в советской драматургии 70-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – 174 с.

63. *Сидоров Е.Ю.* О стилевом многообразии современной советской прозы. – М.: Знание, 1977. – 64 с.

64. *Станиславский К.С.* Беседы в студии Большого театра в 1918–1922 гг. – 3-е изд. – М., 1952. – С. 116.

65. *Табачникова Н.* К проблеме анализа драмы // Современная драматургия. – 1994. – № 3. – С. 201.

66. *Толстой А.Н.* Как мы пишем // Полн. собр. соч. Т.13. – М., 1949. – С. 365.

67. *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 595 с.

68. *Федь Н.М.* Искусство комедии и мир сквозь смех. – М.: Наука, 1978. – 216 с.

69. *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. – М.: Сов. писатель, 1979. – 423 с.

70. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 46.

71. *Храпченко М.* Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Сов. писатель, 1982. – 416 с.

АЛЬКОТЕСТ БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

72. *Хусаинов Г.Б.* Башкирская советская поэзия. 1917–1980. – М.: Наука, 1983. – 304 с.

73. *Щедрин Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. – М.-Л.: Наука, 1937. – Т. 5. – 420 с.

74. *Шоу Б.* О драме и театре. – М., 1963. – С. 68–77.

75. *Эвентов И.* Остроумие схватывает противоречие (О некоторых вопросах теории литературы) // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 129.

76. *Юренев Р.* Советская кинокомедия. – М.: Наука, 1964. – 538 с.

На татарском языке

77. *Гайнуллин М.* Диктатор үзе... һәм башкалар // Кызыл таң. – 1981. – 31 гыйнв.

78. *Мөлеков М.* Җәяүле Мәхмүт // Кызыл таң. – 1983. – 9 февр.

79. *Әхмәтшин Г.* Иртәнге томан // Кызыл таң. – 1976. – 14 апр.

Художественные произведения

80. *Абдуллин А.* Онотма мине, кояш! // Пьесалар. – Өфө, 1974. – 6–51-се б.

81. *Абдуллин А.* Ун өсөнсө председатель // Башҡорт драматургияһы антологияһы: 2-се кит. – Өфө, 1984. – 618–663-сө б.

82. *Абдуллин И.* Әҫәрҙәр: 2 т. – Өфө: Башҡ. китап нәшриәте, 1986. – 2-се т.: Пьесалар. – 492 б.

83. *Абдуллин И.* Йыр булып ҡайтырмын // Абдуллин И. Тиле йәшлек. – Өфө, 1972. – 65–141-се б.

84. *Асанбаев Н.* Һайланма әҫәрҙәр: Пьесалар. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1991. – 496 б.

85. *Атнабаев Ә.* Игеҙәктәр // Атнабаев Ә. Пьесалар. – Өфө, 1978. – 433–464-се б.

86. *Атнабаев Ә.* Һайланма әҫәрҙәр: 2-се т. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1988. – 412 б.

87. *Богданов Ф.* Аманатҡа хыянат // Богданов Ф. Иректәге тотҡонлоҡ. Пьесалар. – Өфө, 1992. – 187–225-се б.

88. *Богданов Ф.* Иртәнге томан // Башҡорт драматургияһы антологияһы. 2-се кит. – Өфө, 1984. – 573–617-се б.

89. *Байбурин Ғ.* Бер имән бар: Драма. – Өфө: Башҡ. китап нәшр., 1973. – 61-се б.

90. *Бүләков Ф.* Бибинур, ah, Бибинур!: Драма // Ҡулъяҙма.

91. *Бүләков Ф.* Ҡанатланып ос һин, Толпарым! // Пьесалар. – Өфө, 1992. – 90–128-се б.

92. *Бүләков Ф.* Һөйәһеңме-һөймәйһеңме? // Пьесалар. – Өфө, 1995. – 33-сө б.

93. *Бүләков Ф.* Шайморатов-генерал: Драма-реквием // Тамаша. – 1998. – № 2. – 27–42-се б.

94. *Бүләков Ф.* Әбейҙәргә ни етмәй?: Трагикомедия // Тамаша. – 1995. – № 1. – 5–45-се б.

95. *Ғиләжев Х.* Ил балаһы // Ағиҙел. – 1973. – № 2. – 54–76-сы б.

96. *Ғәйетбай Н.* Әстәғәфирулла!: Пьесалар. – Өфө: Башҡ. китап нәшр, 1996. – 310 б.

97. *Йомағолов И.* Торналар кайта // Йомағолов И. Семәрле тәхет. – Өфө, 2001. – 158–195-се б.

98. *Йомағолов И.* Юғалтыуҙар аша: Драма // Пьесалар. – Өфө, 1990. – 120–162-се б.

99. *Кәрим М.* Йәйәүле Мәхмүт // Әҫәрҙәр: 4 т. – Өфө, 1987. – 3-сө т.: Пьесалар, повестар, хикәйәләр. – 132–180-се б.

100. *Кәрим М.* Ташлама утты, Прометей! // Әҫәрҙәр: 4 т. – Өфө, 1987. – 3-сө т. Пьесалар, повестар, хикәйәләр. – 7–77-се б.

101. *Кәрим М.* Диктаторға ат бирегеҙ! // Әҫәрҙәр: 4-т. – Өфө, 1987. – 3-сө т. Пьесалар, повестар, хикәйәләр. – 78–131-се б.

102. *Ҡол-Дәүләт.* Бермуд өсмөйөшө: Драма // Ҡол-Дәүләт. Ҡара-уыл!!!: пьесалар. – Өфө, 1996. – 144–182-се б.

103. *Ҡол-Дәүләт.* Һарысәс // Пьесалар. – Өфө, 1995. – 33–79-сы б.

104. *Латыпов С.* Көнләш, Америка!: Комедия // Ҡулъяҙма.

105. *Мәргән К.* Өҙөлгән моң // Мәргән К. Алсаҡ йорт: Хикәйәләр, повесть һәм пьесалар. – Өфө, 1982. – 404–446-сы б.

106. *Сафин Р.* Ғәзизәкәй балдыҙ: Драма // Ағиҙел. – 1993. – №12. – 117–140-сы б.

107. *Сафин Р.* Йәнбикә // Башҡорт драматургияһы антологияһы: 2-се кит. – Өфө, 1984. – 470–572-се б.

108. *Сафин Р.* Ҡыр ҡаҙҙары // Ағиҙел. – 1990. – №10. – 79–103-сө б.

109. *Шафиҡов Ғ.* Һәҙиә // Аманат. – 1993. – №7. – 19–27-се б.

110. *Әхмәтшин Ғ.* Урау-урау юлдарҙан // Әхмәтшин Ғ. Пьесалар. – Өфө, 1970. – 3–89-сы б.

Содержание

Введение 3

Глава первая. Драматический конфликт и воплощение исторической темы 17

1.1. Драматизм подвига и героическая драма 17

1.2. Традиции жанра и социально-политическая драма 39

1.3. Социально-публицистическая драма 49

Глава вторая. Типы конфликта и многообразие жанровых форм 77

2.1. Жанровые формы драмы 77

2.2. Жанровые формы комедии 116

2.3. Жанровые формы трагедии 135

Глава третья. Конфликт и характер. Способы типизации 141

3.1. Стилевое многообразие и жанровая новизна 141

3.2. Синтез формы и содержания. Межжанровые явления 158

3.3. Трагикомедия 183

3.4. Пьеса-кисса: драматическая повесть 197

3.5. Пьеса-роман: драматическая трилогия 202

Глава четвертая. Конфликт и драматическое действие 209

4.1. Действие, основанное на последовательности событий 209

4.2. Действие, построенное на композиционных средствах 217

Заключение 227

Литература 233

РЕСПУБЛИКА БАШКОРТОСТАН · БАШКИРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Научное издание

Ахмадиев Риф Бариевич

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ БАШКИРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (1970–2010 гг.)

Редактор *И. С. Сырлыбаева*
Технический редактор *Д. Н. Махмутова*
Компьютерная верстка *А. В. Косульникова*

Подписано в печать 29.09.2017. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$.
Бумага офисная «Снегурочка».
Гарнитура «TimesNewRoman». Печать на ризографе.
Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 12,99.
Тираж 100 экз. Заказ №

ГАУН РБ «Башкирская энциклопедия».
450006, г. Уфа, ул. Революционная, 55. Тел.: (347) 250-06-72
http://www.bashenc.ru
E-mail: gilem@bashenc.ru

Отпечатано с предоставленных файлов ООО «Самрау-Медиа».
450008, г. Уфа, ул. К. Маркса, 35а. Тел.: (347) 266-48-43